

مجلة الثقافة والفن المعاصر

عدد خاص

# لقلعة

العدد (١٤٥) ديسمبر ١٩٩٤

شادي عبد السلام.. شعاع من مصر



لوحة الغلاف الأول  
من تصميمات الفنان : شادي عبد السلام

كشوف



مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد (١٤٥) ديسمبر ١٩٩٤

الثنى فى مصر : ثلاثة جنيهات

العراق - ١٥٠٠ فلس - الكويت ١,٢٥٠ دينار - قطر ١٥ ريال - البحرين ١,٥٠٠ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - السعودية ٢٠ ريال - السودان ٤٧٠٠ ق - تونس ٤ دينار - الجزائر ٢٨ دينار - المغرب ٤٠ درهما - اليمن ١٠٠ ريال - ليبيا ١٦٠ دينار - الإمارات ١٥ درهما - سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال - غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا - لندن ٤٠٠ بنس - الولايات المتحدة دولاران.

الاشتراكات فى مصر :

عن سنة (١٢ عددا) ٢٤ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عددا] :

- البلاد العربية: افراد ٣٠ دولارا، ميات ٥٢ دولارا شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: افراد ٤٨ دولارا، ميات ٧٠ دولارا شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة -

١١١٧ كورنيش النيل - فاكس ٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥

المادة المنشورة مكتوبة خصيصا للمجلة، وتعتبر عن آراء اصحابها

ولا ترد فى حالة عدم النشر. المراسلات باسم رئيس التحرير.

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

غالى شكرى

مدير التحرير

عبد جبير

المستشار الفنى

حلمى التونى

السكرتارية الفنية

التحرير

مهدي محمد مصطفى

التنفيذ

صبرى عبد الواحد

مادلين ايوب فرج

المحررون

فتحي عبد الله

السماح عبد الله

ص ١٠٠

المهاجرات ١١

الفكرية والغايات ١١

المراجعات ١٥٢

الإيقاعات والرؤى ١٧٢

المحاورات ٢٤١

ساهم في تحرير هذا العدد  
صلاح مرعى ، ومجدى عبدالرحمن



## شادى ومائة عام من السينما

**ق** استطاع الأخوان أوجست ولويس لومبير أن ينجحوا فى صنع شريط سينمائى على مادة السينلوييد وأطلقا عليه اسم «السينماتوجرافيك» وقاما بعرض الفيلم فى المقهى الكبير (الجراند كافيه) بباريس فى مكان ضم مائة مقعد، وبرسم دخول فرانك واحد. كان هذا فى ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥. ليصبح هذا التاريخ: الميلاد الرسمى لصناعة السينما فى العالم.

وبعد عشرة أشهر من هذا التاريخ (وبالتحديد يوم الخميس ٥ نوفمبر ١٨٩٦) تم أول عرض سينمائى بمصر، فى بورصة طوسون بمدينة الإسكندرية، وفى ٢٨ من الشهر نفسه كان العرض السينمائى الأول بالقاهرة فى صالة حمام شليدر بالقرب من فندق شبرد، وهكذا بدأت السينما فى مصر بعد فترة وجيزة على بدايتها فى العالم.

وكان لابد أن يشارك الوطنيون من أهل البلاد فى تعلم هذا الفن الجديد، فسافر عدد من المصريين منهم محمد بيومى ومحمد كريم ونبازى مصطفى وحسن مراد لى يتعرفوا على أسرار هذا الفن الجديد فى أوروبا. ولبعدوا لصنع الإنتاج السينمائى المصرى.

وإذا كان الفن السابع هو محصلة الفنون السابقة عليه إلا أنه اختلف عنها فى غياب الطابع القومى فى عدد من البلاد التى استوردت آليات هذا الفن. فتأثير صناعة السينما

الأمريكية كان هو المهيمن على كل ما تم تقديمه فى البلاد العديدة المجاورة. وكان الخروج من هذا المازق يتطلب اجتهادات مضنية، وكانت حالات قفزات وعشرات ولم يطل الانتظار لوظهر فارس وراء الآخر، حتى جاء شادى عبدالسلام بلحمته الخالدة «المومياء» ليكون تنجيها لمحاولات إنتاج صناعة سينمائية ذات طابع قومى.

إن شادى عبدالسلام لم يكن فقط ذلك الفنان السينمائى، بل هو المنظر والفيلسوف الذى يحمل رؤية خاصة لحضارة بلاده، تلك الرؤية الفلسفية التى كان هدفها الأساسى إنصاف مصر ورفع الظلم عن فترات تاريخها التى حجبت عن الأجيال التالية.

لقد جاء شادى بمشروعه القومى أو حلمه الحضارى، واعتبر السينما وسيلة الأساسىة لتوصيل نوع رفيع من الأفكار بذاه بفيلمه الروائى الوحيد «المومياء» الذى أراد من خلاله أن يبعث دور مصر الريادى إلى النور.

وحيث إن اليونسكو سوف يقوم فى الفترة من ٩ إلى ٢٣ يناير عام ١٩٩٥ بالاحتفال بذكرى مرور مائة عام على السينما، وسوف تشارك فيه مصر العالم بمختارات من أعمالها السينمائية. وفى الوقت نفسه فقد قامت صحيفة الأهرام «إيدو» بعمل استفتاء كبير تم فيه تناول ٢٧٠٠ فيلم روائى مصرى عبر تاريخ السينما المصرية الطويل، أسفر عن اعتبار

فيلم «المومياء» هو الفيلم الأول والأكثر أصواتا طوال هذه المسيرة، وهى النتيجة التى أكدها استطلاع رسمى فى فرنسا فأثبت أن المومياء هو الفيلم الأجنبى الأول لعام ١٩٩٤ فى التلفزيون الفرنسى. وهى النتيجة التى أكدت كذلك على أن السينما القومية لابد وأن تكسب. لكل هذه الظروف رأت مجلة (القاهرة) فى أول أعدادها الخاصة أن يكون هذا العدد لدراسة أعمال هذه الشخصية المتفردة.. شادى عبدالسلام وهو الذى كان يأبى هذا التمييز ويعتبر نفسه بحق جزءاً من تسجيح السينما المصرية بل ويفخر بكل أعمالها. ونحن لا نملك إلا أن نقف بوعى وحس أمام أعمال واحد من رواد العقد الطليعى فى تاريخ مصر، ولندع مخلصين أن يسفر الغماض دوماً عن وجوه جديدة وأدعة وواعية تستكمل المسيرة ليصبحوا أبناء برة فى طريق نهضة مصر.

وكما قال عالما الراحل «جمال حمدان»: «إن كنانة الله، ومصر المحروسة، يمكنها أن تنطلق إلى مستقبلها وأهدافها مطمئنة إلى أنها سيادة نفسها ومالكة أمرها من بين أو شمال بلا أدنى شك أو قلق لأن ما كان أبوه التاريخ وأمه الجغرافيا فهو من صنع الله. ■

عبدالله



## اكتشاف وجه مصر

يا من تذهب ستعود  
يا من تنام سوف تنهض  
يا من تمضي سوف تبحث  
للمجد لك  
للسماء وشمسها  
للأرض وعرضها  
للبحار وعمقها  
من «كتاب الموتى»

**ف** يدعو هذا المقال إلى فتح باب الحوار العام حول فكر شادي عهد السلام وبالأذات حول نظريته أو عقيدته بتعذر قيام نهضة حقيقية لمصر الحديثة ، كل دروب الحياة مالم يعد المصريين اكتشاف وتقدير واستلهام تراثهم القديم .

لقد اقرن اسم شادي، وعن جدارة، بلقب الفنان، ونالت أعماله الفنية حظاً وافراً من التحليل والتمجيد ، خاصة بعد أن حظيت بالاعتراف الدولي وفازت بكم من الجوائز الدولية غير مسبوق، ولكن شادي عهد السلام المفكر بقي ظليماً يتشدد به البعض ويجهله أو يخوفه البعض الآخر.

إن ما يميز الفنان الكبير الخالد هو الفكر والمغزى والرسالة التي ينطوي عليها عمله وقد كانت لشادي رسالة جريئة تحتويها أعماله الفنية للكبيرة وليس المومياء فقط ولكن أخشى أن تكون هذه الأفكار العميقة قد ضلّ عنها الطريق الفني الرائع والتألق الجمالي لهذه الأعمال وخاصة السينمائي منها .

إنني أحاول عبر هذا المقال إعادة فكر شادي عهد السلام إلى دائرة الضوء وأهدف في هذا الإطار إلى تحقيق ثلاثة أشياء .

أولاً : محاولة لاستقراء فكر شادي في المسألة المصرية القديمة التي أسماها اختصاراً بالمسألة الفرعونية .

ثانياً : سأعرض نموذجاً سابقاً للتواصل التاريخي يتمثل في مشروع أعمدة عصر النهضة الأوربي (RENAISSANCE) لربط أوروبا المسيحية بما فيها الكلاسيكي (اليوناني - الروماني) .

ثالثاً : إثارة بعض التساؤلات حول كيفية الاستمرار في بحث المسألة الفرعونية بطريقة علمية مثنورة بعيدة عن المهاترات السياسية والتشنجات الديدية، أو على الأقل الحيلولة دون اندثارها واختفائها مرة أخرى من محيط الوعي ولغة الخطاب العام في مصر .

شادي

عبد السلام



شما

من مصر

١ - شادي

عبد السلام

والمسألة الفرعونية :

في تصفته الفنية فيلم «المومياء»  
نرى المشهد التالي :

لصوص المقابر ينتهكون حرمة  
إحدى المومياءات فيميزقون كغها  
ويتزعزون أربطتها بحثاً عما تكتفنه من  
تألم فإذا بعين فرعونية تنظر شذراً  
وتحلق في وجوههم التي سرعان ما  
يظهر عليها الاضطراب ، إن لم يكن  
الخجل مما يقرؤون .

إن هذه اللقطة الفذة قد حولت رفاق  
من ماتوا منذ آلاف السنين إلى حياة  
ألمية يمكن أن تمتهن . وتعتبر العين -  
هذا الرمز المصري القديم الساحر في  
بريقها ولعانها عن حيوية بالغة وحسن  
مرهف تلفت في المومياء الساكنة روحاً  
مثاقفة تكاد تستغيث من معذبها .

لقد نجح شادي عبر هذه اللقطة  
الواحدة في تحويل الفراعنة أو المصريين  
للقدماء عموماً ولأول مرة من أصدان  
جامدة لتغنى بها عن غير روى أو نديها  
عن تعصب ، أو تجاهلها عن عدم  
معرفة ، إلى شيء نابض حي .

هذه هي أبعاد العبقرية الفنية التي  
تخلخل كل أعمال هذا الرجل . إن هذه  
العبقرية الفنية قد تم تبسيطها أحياناً من  
فرط انهيار النقد بها دون إدراك الأبعاد  
الكاملة للفكرة الكامنة وراءها .

أدرك «وئيس» رحلة القرابة مع الماضي  
الفرعوني ، وإن يعامله باحترام ، ولم  
يكن مبعث ذلك هو تعلقه الرومانسي  
بتاريخ الأجداد كما اتهمه من قبل من لم  
يدركوا أبعاد رسالته ، ورغم أننا لا  
نستطيع إنكار هذا الجانب العاطفي في  
حياة رجل كان يلهو كطفل بين أعمدة  
المقابر المهجورة (لقطة أخرى من  
المومياء) ، علمه حسه الفني الفذ ميكراً  
أن يقدر العبقرية الفنية لصانعي هذه  
الأثار ، إلا أن الرومانسية لا تكفي لبلورة  
فكر أو صياغة رؤية .

وتعتبر أعمال شادي الفنية وأحاديثه  
الشخصية عن فهم عقلاني لما أسميه  
المسألة الفرعونية ، لقد كان منزعجاً  
للغاية من الفجوة الهائلة التي تفصل بيننا  
وبين حضارتنا القديمة ، وكان مندعشاً  
من جهلنا أو خصوصتنا تجاهها في الوقت  
الذي لم يتردد فيه الغريب عن احتضانتها  
واستيعابها ، لقد حاولنا في العصر  
الحديث التأصيل لنهضتنا إسلامياً وحزبياً  
وليبرالياً وماركسياً وتجاهلنا فقط أصل  
الأصول والمصدر الأكبر لمساهمتنا في  
تاريخ الحضارة العالمية !

وكان شادي يعزو كثيراً من نواحي  
القصور في حياتنا الثقافية والفنية  
والاجتماعية والسياسية والروحية إلى هذا  
الخلل الكبير كما كان يعتقد أن استيعاب  
مصر القديمة بشكل أو بآخر في تيار  
وعينا الحديث ، أو على الأقل فهمها أو  
محاولة فهمها هو المفتاح للخروج من  
الساكن الذي نعيشه ، ولم يقصد شادي -  
كما يدعى بعض البسطاء - بحث مصر  
القديمة بمنطق السلفيين بتقليد المظاهر  
والقشور (اللغة ، الزى ، الشكليات ،  
الطقوس) بل كان يعتقد أن فهماً أعمق  
بوسعه أن يفجر طاقات خلاقة ويسهم في  
خلق مجتمع أكثر استنارة وذوقاً واعتداداً  
بالنفس .

لقد كان شادي يشعر بأن معاملتنا  
كشعب وكأمة وكحضارة للتراث المصري  
القديم لا يختلف كثيراً في مضمونه عن  
سلوك لصوص المقابر ، أي أننا قد  
انتهكنا حرمة هذه الحضارة فنهينا  
كلوزها وبنينا على أطلالها ، ثم حولنا  
رفاؤها إلى مزار للسباح طمعا في المادة ،  
ذلك لأنها في مخيلتنا لا تعدوان تكون  
سلعة شامت الأقدار الجغرافية أن تهيبها  
لنا ، كما وهبت البيوتل أو غيره من  
الثروات لغربنا .

كان شادي يرى أن الحضارة  
المصرية القديمة ليست سلعة تستغل ،  
ولكنها تجربة إنسانية عميقة تستحق أن  
تدرس وتستهلك ، ويمكن أن تكون مصدر  
وحي لرقى مدنى شامل . إن فيلم  
«المومياء» يرصد من أوله إلى آخره  
استيقاظ ضمير «وئيس» ولغظه  
لممارسات قبيلته من لصوص المقابر ،  
فيختار التضحية برزق أهله مقابل إنقاذ  
الأثار والمومياءات المهددة ومن يقرأ بين  
السطور يدرك بطبيعة الحال أن الفيلم هو  
في الظاهر فقط عن «وئيس» وعشيرته  
ونابشى الأثار . ولكنه في الواقع عن  
مصر كلها التي كان شادي يعنى لها  
أن تحذو حذو «وئيس» .

كان شادي يرجو أن يدرك المجتمع  
المصري المعاصر وخاصة مفكره كما

ويمكن أن أوجز تصويره للمساهمة الإيجابية للتراث الفرعوني في حياتنا المعاصرة على النحو التالي :

### • تعميق الوعي الفني

#### والتذوق الجمالي :

كان شادي أولاً وأخيراً فناناً وذوقاً ولا أبالغ إذا قلت إن ذلك كان مبعث اهتمامه بحضارة مصر القديمة وتقديره لها ، إن إزدهار الفنون هو سمة الحضارات العالية التي تميزها عن القوى السياسية والعسكرية وحتى الاقتصادية ، وقد وصل الفراعنة في زمنهم بفنون الرسم والتصوير والنحت والعمارة والحرف اليدوية إلى ارتفاعات شاهقة يمثل بعدها سجل الفنون المصرية انتكاسة واضحة ، إن بعض هذه الفنون كالنحت والرسم والنحت قد انقرضت تماماً حتى بعثت تحت تأثير أوروبا في العصر الحديث ، وقد غاب الإنسان كموضوع للفنون قروناً طويلة عن وجداننا ، ويعكس هذا غياب دوره في قطاعات أخرى لأن الفن مرآة للمجتمع وروح العصر ، وبوسع المرء أن يتساءل مع شادي عما إذا كان التطور المصري القديم لم ينقطع خلال العصور التالية لمصر البطلمية ؟

إن المجتمع المفتقد إلى الروح الفنية والذي لا يقدر العمل الخلاق هو مجتمع فقير حضارياً وإنسانياً ، ولو أمكن إحياء الوعي الفني لمصر القديمة لما وصل الحال بنا إلى حد أن تصارب جهات مؤثرة بعض أفرع الفنون الرئيسية ، وينهب فيه البعض إلى تحريم الفن .

إن افتقار حياتنا لكثير من نواحي الجمال بدءاً بتخطيط المدن وانتهاء بالزى الشخصي يدل على اندثار التقليد الجمالي (AESTHETICS) لمصر القديمة تماماً وحلول منظومة أخرى غريبة للقيم والذوق محلها ، وكان شادي يرى أن العودة إلى الأصول في هذه الحالة هو

خطوة إلى الأمام وهي الأرضية الوحيدة التي يمكن فوقها استعارة وتوطين الأشكال الفنية الغربية التي تنمو حالياً كنبات شيطاني في قرية غريبة عنه وغير ملسجمة معه .

وقد حاول شادي عن طريق إبراز أدق التفاصيل الفنية والعملية في فيلم «كرسي توت عنخ آمون» أن يلقن الجيل الصاعد درساً عن قيمة العمل اليدوي ، والتفوق الإبداعي المصري القديم ، وأن يثبت في الوقت نفسه أن هذه التقاليد مازالت كامنة في مخيلة المصري الحديث وإن كانت تحتاج لأن تنفض الثراب عنها ، وأن تصقل وفي هذا المضمار كما في غيمة كان يهم شادي إحياء المبدأ والتقاليد أكثر من إحياء التفاصيل التاريخية التي يستحيل تكرارها .

إن عودة الوعي بالروح الفنية والإنجاز التكنيكي والإحساس بالجماليات عند المصريين القدماء من شأنه التغلب على المعوقات الثقافية والاجتماعية التي عرقلت تطور الفنون المصرية في الماضي ولتتهيد لطرفة فنية جديدة .

### • توسيع

#### أفق

#### الفكر الديني :

لم يخف على شادي أن تصورات دينية معينة تقف حائلاً دون اتصال المصريين (مسلمين وأقباط) بتراثهم القديم . إن البعض حاول بإطلاق نعت الجاهلية والوثنية محو آلاف السنين من الفكر الديني والأخلاقي والفلسفي الراقى الذي وصفه عالم المصريات الأمريكي بريسيد بأنه فجر ضمير البشرية ولمل اختيار شادي لإخفائهم فرعون التوحيد موضوعاً لغيلمه الأخير لم يكن محض مصادفه وكان شادي يهدف إلى إبراز القاسم المشترك بين كثير من الطقوس

والمعتقدات المصرية القديمة وما لحقها من ديانات سامية ، مستلجاً أن الوعي الإلهي لم يقاطع القدماء كما يتخيل من يدعون احتكار عصر معين للحقيقة المقدسة ، ولم يكن شادي يهدف إلى إحياء الديانات القديمة بل إلى رد الاعتبار إليها باعتبارها منبعاً للفكر الديني للشرق الأدنى والغرب كله .

ويتربط على ذلك نتائج مهمة أذكر منها :

\* إن اكتشاف هذه الأصول المشتركة من شأنه تقوية اللحمة الوطنية بين المسلمين والأقباط .

\* إن ممارسة التسامح الديني مع الماضي يزيد من سعة أفقنا في الحاضر ويزيل التزمت والتعصب كسمة من سمات فكرنا وممارساتنا الدينية المعاصرة .

\* إن محور التحريم (TABOO) الديني من شأنه تحرير عقولنا للبحث في التراث الفلسفي والأدبي والأسطوري الهائل لمصر القديمة مما يضيف روافد جديدة تغذي الوجدان المصري المعاصر وخاصة الأدبي والفني منه .

### • الفراعونية

#### والعودة

#### إلى المستقبل :

قد يبدو هذا العنوان للوهلة الأولى تنافساً ولكن نظرة أعمق تكشف لنا عن اعتقاد شادي بأن إعادة الاتصال بمصر القديمة يمكننا في الوقت نفسه من مد جسور يربطنا بالحضارة المعاصرة التي بدأت أوروبية وأضحت عالمية ، ومن البين أن جذور الحضارة الأوروبية الحديثة تعود إلى اليونان و روما القديمة أي إلى حوض البحر المتوسط الذي لعبت مصر دوراً كبيراً في صياغة ملامحه الفكرية والعلمية والدينية .

شادي  
عبد السلام



شعاع  
من مصر

لقد أقر عصر النهضة ظاهرة الإنسان  
المتعدد الملكات -UOMO UNIVER-  
SALE، الذى يفيض حيوية ونشاطاً  
مبدعاً .. وعلى رأس هذه المواهب الفذة  
رجال مثل «ليوناردو دافينشى»  
و«مايكل أنجلو» و«وارازموس»  
و«بترارك» فليوناردو مثلاً كان متفوقاً  
فى الهندسة والحساب والعمارة والجولوجيا  
وعلم النبات والطب والتشريح والنحت  
والرسم والموسيقى والشعر .

وإذا كان ليوناردو ظاهرة أوروبية لا  
تتكرر فإن شادى كان بمقاييس كثيرة  
أيضاً ظاهرة مصرية فى عصره، لقد  
كان شادى معمارياً ورساماً وكاتباً  
ومخرجاً ومصوراً ومصمماً للأزياء  
ومتذوقاً للموسيقى ولكل الفنون الراقية،  
ولكن التشابه الذى يهمنى فى هذا المقام  
يذهب إلى أبعد من ذلك بكثير لقد كانت  
رؤية مفكرى عصر النهضة الأوروبى  
وفنانيه اللسانى اليونانى والرومانى  
لأوروبا لا تختلف كثيراً عن رؤية شادى  
للمعاصى المصرى القديم .

لقد حاول شادى عن وعى أو عن  
غير وعى ، منفرداً أن يفعل بالتاريخ  
المصرى القديم ما فعله رواد عصر  
النهضة بالتاريخ الأوروبى الكلاسيكى  
ولعل سر ذلك موجزاً لهذا النموذج السابق  
كثيراً لشادى أن يلقى بعض الضوء على  
تجربته وفكره .

## ٢ - نموذج عصر

### النهضة الأوروبية

١٣٠٠ - ١٦٠٠ :

إن أهم ما يميز هذه الحقبة هو  
الاهتمام الفائق بدراسة التراث  
الكلاسيكى (اليونانى / الرومانى)  
واستلهامه فى تطوير أنماط جديدة من  
الفكر والفلسفة والفنون والعلوم والسياسة  
فبعد أن كانت أوروبا المسيحية تنظر إلى

اعتداد بالنفس تفسر الكثير من نواحي  
الفشل والاختناق فى حياة المصرى  
الحديث ، فمن المسلم به أن ما يأتى من  
خارج مصر وإن كان من بلاد دونها  
تاريخاً وثقافة - يفوق مثيله المحلى .

ولا تفسير لظاهرة تأثير المصريين  
الكبير بعادات الدول البيروقراطية حديثة  
العهد بالمدنية سوى مركب النقص هذا  
الذى كان شادى يتعجب لتمكنه من بلد  
أنتج إحدى أقدم وأعظم الحضارات، إن  
محو ذكرى هذه الحضارة من الوجدان  
المصرى الحديث . اللهم إلا إذا استلطنا  
قطاع السياحة - جرد المصريين من الحد  
الأدنى للفخر الوطنى الضرورى للهوى  
المجتمع ولم يكن شادى شوفونياً أو  
متعصباً ولكنه كان محقاً فى افتقاده  
الروح الإيجابية والثقة بالنفس فى كثير  
من جوانب حياته ، وكان يرى أن إحياء  
ذكرى الحضارة الفرعونية والإحساس  
الحقيقى بها كإنجاز وليس من باب  
الخطابة أو الحماسة من شأنه إعطاء  
المصرى الحديث دفعة قوية إلى الأمام،  
وكيلاً ينعث مثل هذا التفكير بأنه ضرب  
من الخيال أو الرومانسية المفرطة فيأنى  
أحب أن أقارنه بفكر مماثل كان المحرك  
لنهضة أوروبا منذ أكثر من ستمائة عام .  
إن التشابه بين شخصية شادى ورواد  
عصر النهضة الأوروبى (١٣٠٠ -  
١٦٠٠) ملفت للنظر من الوهلة الأولى .

إن تراجع التأثير المصرى القديم  
جذب البحر المتوسط قد أسهم بالتأكيد  
فى القطيعة الحديثة بين أوروبا وبيننا .  
إن الشرق الأوسط الأقرب جغرافياً  
وحضارياً إلى الغرب من الشرق الأقصى  
مثلاً مازال يقف موقف الشك والعداء  
لكثير من جوانب الحضارة المعاصرة ولا  
يكاد يستسيغ منها سوى جانبها العلمى  
التكنولوجى أو بالأحرى الاستهلاكى ،  
مع أن التقدم العلمى لا ينشأ من فراغ  
فكرى أو اجتماعى أو ثقافى .

إن إحياء الوعى بالتراث القديم يزيد  
من حجم الأرصنة المشتركة بيننا وبين  
الغرب لأنه يسلط الضوء على عوامل  
الوئام والتفاهم التى وصلت مع اليونان  
مثلاً إلى حد الانصهار ويقلل من أهمية  
العناصر الخلافية . إن من ساهم فى  
إرساء حجر الأساس له أولوية المشاركة  
فى الحوار العالمى كشريك كامل الحقوق  
وليس مجرد المراقبة والاستحسان أحياناً  
والنفور أغلب الأحيان .

### ● عودة الوعى :

#### القضاء على مركب

#### النقص المصرى :

كان شادى وطنياً حتى النخاع ، وقد  
أدرك أن تعاقب عهود الاحتلال الأجنبى  
الذى حولت مصر إلى أطول مستعمرة فى  
التاريخ قد ولد روحاً انتهازية ، وقلة

ماضيها السحيق بشيء من الارتياب والاستحياء انكب الأوروبيون في بداية هذه المرحلة في إيطاليا أولاً ثم في الشمال على التحقيق عن المخطوطات القديمة وإعادة اكتشاف أعمال أرسطو وأفلاطون وفيرجيل وسيسيدو وهوير وأرشميدس وبيثاجوراس وأبوقراط فنفض التراب عن المخطوطات الرومانية التي اكتظت بها مكتبات الأديرة كما استعيدت المخطوطات اليونانية من القسطنطينية، ولا يجوز إهمال حلقة الوصل الأندلسية التي يطلها في المقام الأول «ابن رشد» وأتباعه .

وقد كان الانبهار بالروائع الكلاسيكية المعد اكتشافها بعد قرون طويلة كبراً عبر عنه بترارك في «رسائله إلى الكتاب القدماء» وكذلك دانتي في الكوميديا الإلهية، ففي هذا العمل الرمزي يتوه دانتي (الذي يرمز إلى رجل المصور الواسطي) في غابة مظلمة (ترمز إلى حياة القرون الوسطى) إلى أن ينفذه الشاعر الروماني فيرجيل (الذي يرمز إلى حكمة العالم القديم) . ويقول فيرجيل لدانتي «إذا فقدتني فسوف تظل دائماً على وجهك دائماً» .

ولم يكن دانتي وحده الذي اعتقد أن العالم القديم بوسعه أن يمد أوروبا برحلة تعيدنا على الإبحار في خضم المستقبل وفيما يلي تلخيص للتطورات الفكرية والفلسفية والعلمية والفنية والدينية الناتجة عن عودة الوعي بالعالم القديم :

## نشأة المدرسة

### الإنسانية

#### وأعلاء قيمة الإنسان :

كان علماء وفقهاء الكنيسة يقصرون اهتمامهم حتى ذلك الوقت على دراسة علوم التعماد متجنبين آدابهم وفلسفتهم لاعتبارات دينية وجاءت نقطة التحول

بظهور مجموعة من المفكرين على رأسهم بترارك (1374 - 1304 م) دأبت على بحث الدراسات الإنسانية على النمق الروماني Studia Humanitatis وكان من شأنه إحياء العلوم الإنسانية والأدبية كالتاريخ والفصاحة والخطابة واللغة والشعر والفلسفة الروحية أن عادت قيم ومشاكل الوجود الإنساني لتكترب مكان الصدارة، وأصبح الإنسان الفرد وهوومه وقدره هو المقياس كما كان في عصور ازدهار العالم القديم . وقد مهد هذا الاتجاه إلى تحول الحضارة الغربية من الانشغال بالأمور الدينية إلى الانشغال أساساً بالأمور الدنيوية التي تدور في فلكها حياة الإنسان .

### البحث العلمي :

من معالم ازدياد الاهتمامات الدنيوية الطفرة العلمية الهائلة التي مهدت الطريق لتفوق أوروبا في المصور لتالية . وترتبط هذه الطفرة بأسماء عدد من العلماء مثل كبلر وكوبرنيكوس وجاليليو .

والتقاسم المشترك لهؤلاء جميعاً هو استلزامهم لروح البحث العلمي الحر عند اليونان واستنادهم إلى أعمال بعض العلماء القدماء من أمثال أرسيميدس وبيثاجوراس وأريستاركوس ورفضهم في هذا المجال نظريات أرسطو . وقد توجت هذه الأبحاث بنفذ نظرية الأرض المسطحة لصالح نظرية كروية الأرض ولعل ما ترتب على هذه الثورة من آثار علمية ودينية كذلك غنى عن التعريف .

## ازدهار

### الفنون :

لقد كانت الفنون على اختلافها هي المستفيد الأكبر من عودة الاهتمام بالعالم اليوناني الروماني القديم . وقد أنتج عصر النهضة أعمالاً نقية رائعة في الرسم والنحت والمعمارة والدراما تمثل التزواج

بين الأساليب والتكنيك القديم والمحتوى الديني المسيحي ، وقد بدأ جيوتو Giotto (1267 - 1336 م) في استعارة التكنيك في الرسم وخاصة ثلاثية الأبعاد . وقد تبعه في القرن الرابع عشر Quattro Cento ، سلسلة من الفنانين في فلورنسا أعادوا أمجاد التصوير اليوناني المتمم بالواقعية والحيوية ، وإبراز الشاعر الفردية المتميزة ، وبذلك انتهى الأسلوب البيزنطي الجامد النعطي .

وقد بلغ هذا الاتجاه قيمته في القرن الخامس عشر على أيدي ثالث للزرايع ليوناردو دافينشي (1452 - 1519) ورفائيل (1483 - 1520) ومايكل أنجلو (1475 - 1564) . وفي أعمال هؤلاء الأساتذة يعود الإنسان وخصوصيته إلى مركز الصدارة بعد قرون ساد فيها تمثيل الموضوعات الدينية . وبذلك خرج فن الرسم أخيراً من القوالب المقيمة التي كان محبوساً فيها واكتسب المرونة والواقعية والتفوق التكنيكي الذي تجسده التحف الفنية لهذا العصر ، وما تبعه من نهضة فنية فيما بعد خاصة في البلاد الوالطة .

ولم يكف الفنانون عن تناول الموضوعات الدينية بل استلهم الفن الديني من اتباع التكنيك القديم وخاصة ثلاثية الأبعاد . وتعد أعمال مايكل أنجلو أحسن تمثيل من هذا المزيج وخاصة رسوماته في قبة كنيسة سيسين - Sistine chapel وكذلك لوحات رفائيل . وجدير بالذكر أن بابرات الكنيسة كانوا رعاة هذه الفنون الأوائل ، وتقل كنيسة سانت بيتر في روما التي أمر ببنائها البابا يوليوس الثاني سنة 1506 مزيجاً من المعمار اليوناني القديم المسيحي .

وما يطبق على الرسم ينطبق كذلك على فن العمارة والفنون المسرحية التي استلهمت الدراما اليونانية وأسلوب المسرح الروماني ، وقد حقق فن المسرح أكبر تقدم

شهادي  
عبد السلام



شعاع  
من مصر

الالتزام بعبادات الدين وشكائياته أو طوقسه  
أن يغير حكم الله عليه أو أن يستجلب  
عطفه ورضاه ولا يمكن نعت هؤلاء  
المفكرين المتأثرين بالفلسفة اليونانية  
بخصومة الدين. إن إرازموس كان من  
أركان الفكر الكاثوليكي ولوثر هو مؤسس  
البروتستانتية المفرطة في الزهد والتقوى.

ويمكن الاستطراد في وصف تأثير  
اليونان والرومان على أوروبا في مطلع  
طهرتها التي أكسبتها الهيمنة على العالم  
بأسره لعدة قرون، ولكنني سوف أكتفي  
بتقديم نبذة عن الذي لم يعرف عن  
الإسراف في التمسك أو التفاؤل فهو الذي  
قال: «إن التردد الأولى لليونان قد زودتنا  
(أي أوروبا) بكل قوالب تفكيرنا».

وهذا يجوز التساؤل: هل القرون  
الأولى لمصر ما زال بوسعها أن تزودنا  
ولو ببعض القوالب أو الإلهامات أو معالم  
الطريق؟

### ٣. تكملة المشوار:

#### دعوة لمواصلة البحث

#### عن الأصول:

إن الإجابة عن السؤال الأخير هي  
قطعا بالإيجاب. إن أناشودة شادي التي لم  
تكتمل ليست هي فيلم اخناتون، رغم أن  
هذا الفيلم كان سيضيف بلا شك لفة  
جديدة قوية إلى الصرح الفكري موضوع  
هذا المقال. إن العمل الذي لم يبدأ بعد هو  
استكمال مسيرة شادي لاكتشاف الجذور  
الدفينة. إن هذا العمل لم يكن ليقتدر على  
القيام به شخص واحد ولو كان في مرتبة  
شادي ومرويه، ولكنه يستحق أن تستلفر  
في سبيل إنجازة أفضل العقول المصرية  
في شتى المجالات.

لقد آن الأوان لأن يكف أبو الهول عن  
أن يكون رمزا للغموض ولأن تنطق  
الجدران بطلاسمها ونقوشها الغريبة. إن  
الاستار الحريري الذي تتوارى خلفه  
حضارة، لم يبق منها في بلادنا سوى

الفقه. ولكن رغم هذه البدايات اللاتينية  
(إيطاليا) فإن التحول الكبير في الفكر  
الديني جاء من شمال أوروبا (هولندا  
وألمانيا) بواسطة المصلحين المتنافسين  
إرازموس (١٤٦٦-١٥٣٦) ولوثر  
(١٤٨٣-١٥٤٦).

وقد ظل إرازموس حتى النهاية  
كاثوليكيًا مخلصًا ولكنه كافح في سبيل  
مسيحية متفردة. وقد رأى إرازموس أن  
الكتابات اليونانية والرومانية القديمة بما  
تحتويه من أخلاق وعظائم وحكمة قيمة  
عن للعالمين الدينية المسيحية مما يؤكد  
أن مصدرها هو أيضًا وحي إلهي، وبذلك  
نفى احتكار الدين المنزل للفضيلة وترك  
الباب مفتوحًا للاجتهاد البشري.

وقد أخضع إرازموس الكتب الدينية  
لتمحيص منطقي مستعملاً القواعد  
اليونانية فالكشف فيها بعض التناقضات  
الظاهرة وقد قاده ذلك إلى الحث على  
الابتعاد عن التفسير للحرفي للكتب المنزلة  
والانجاء إلى التفسير الرمزي وكانت  
محصلة ذلك ابتعاد الفكر الديني عن  
القوالب الشكلية وللقشور والتركيز على  
الجوهر والمغزى. وقد بلغ هذا التطور  
أوجه في الحركة البروتستانتية التي أسسها  
لوثر في ألمانيا والتي أطاحت بطقوس  
الكنيسة وكهنتها، وحولت الديانة المسيحية  
إلى عقيدة ترتبط بالضمير الفردي  
والعلاقة المباشرة بين الفرد وربه وتكرر  
تمامًا أن الإنسان بوسعه عن طريق

له في إنجلترا في عهد الملكة إليزابيث  
الأولى (١٥٥٨-١٦٠٣) بالقائه ذروته في  
أعمال ويليام شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦).

### الإصلاح الديني وسيادة

#### الفلسفة العقلانية:

كان للتحقق في دراسة الفلسفة  
والآداب اليونانية أثره في تقوية المنهج  
العقلاني في الفكر الأوروبي، وقد ترتب  
على ذلك إصلاح جذري لمسيحية القرون  
الوسطى مهد الطريق في نهاية الأمر  
لانتصار فكرة الصامع الديني.

بداية كانت هناك محاولة للتوفيق  
بين الفلسفة الكلاسيكية والمعتقدات  
المسيحية، وقد قادت هذه المحاولات  
الأكاديمية الأفلاطونية التي أنشأها  
كوزيمو دي ميديتشي في فلورنسا في  
القرن الخامس عشر. وقد ترجمت أعمال  
أفلاطون من اليونانية إلى اللاتينية.  
وقد نفى أساتذة الأكاديمية وجود أي  
تناقض بين شيخ فلاسفة العالم القديم  
والمسيحية واعتبرت الفلسفة الروحية  
لأفلاطون طريق المفكرين إلى الإيمان.

وقد استمر الاهتمام بأرسطو الذي  
بدأ أحد أعظم فقهاء الكنيسة نفسها  
القديس «توما الإكويني»، عن طريق  
اتباع «ابن رشد» في إيطاليا.

وقد ركزت مدرسة أرسطو على  
أهمية العقلانية وفصل الفلسفة عن أمور



## المصادر:

- 1- James H. Breasted, the Dawn of Conscience, New York charles Scribners Sous, 1547.
- 2- Man is the measure: the Renaissance: 1300-1600, Civilization psst procent, 4 th edition, 1972, p. 286.
- 3- Giorjio de Santillena, the Age of Aaventure the Reueissanci pHlosophers, New York: New Auerice Hibrary, 1956, p. 72.

\* - ليلة إحصاء المدن هو العنوان الإنجليزي لفيلم «المومياء».

وأدب في مناهج التعليم، والكف عن معاملتها كما لو كانت تخص غيرنا، أو كما لو كانت آتية من الفضاء الخارجى.

الخطوة الثالثة تتمثل فى إدخال مصر القديمة بشكل أو آخر فى برامج أجهزة الإعلام، ويكون ذلك بتقديم تلك الجوانب من التراث المصرى القديم التى ما زالت لها مصداقية اليوم وليس عن طريق المسلسلات التاريخية التى تحول حياة القدماء إلى كاريكاتير.

إن وصل ما انقطع منذ قرون سيستغرق حتماً أجيالاً. فمضى تقبل ليلة إحصاء السنين\* ٩٠. ■

## مريدى النحاس

دكتوراه فى الاقتصاد والعلم السياسية - الولايات المتحدة

الأطلال بعد أن هاجرت أفكارها ورموزها بعيداً، يجب أن يسدل.

إن الخطوة الأولى تتمثل فى البحث والاستقصاء. إن الحضارة المصرية القديمة تستحق أن تخصص كلية أو أكاديمية خاصة لدراساتها، لا أن يعهد بها إلى كلية الآثار والسياحة! ويبدو أن نفتح أبواب الاتصال على مصاريحها بين هذه الأكاديمية وبين أقسام ومعاهد المصريات فى الخارج. ثم يجب أن نفتح أبواب الاتصال على مصاريحها بين هذه المؤسسة العلمية وبين المجتمع المصرى، لئلى نهى حالة الاغتراب وانفصام الشخصية التى نعيشها منذ وقت طويل.

الخطوة الثانية هى بلاشك إدخال مصر القديمة بكل عناصرها من فنون ومعتقدات وأساطير وعادات وحكمة



شهادي  
عبد السلام



شمارع  
من مصر

# يوم أن تحصى السنين

نهاية القرن التاسع عشر .  
مومياوات فراعة الدولة الحديثة  
من أحمر الأول وسقن رع  
وأمنحتب الأول وتحتمس الثالث  
ورمسيس الثاني وستي الأول  
وغيرهم كثيرون .

هكذا تظهر حكمة مصر الأزلية  
في تدوين التاريخ ، أسرة الكهنة  
بدءاً من عصر أطلقوا عليه عصر  
النهضة تيمناً بمحاولة سياسية  
واقتصادية سابقة ، يودون رفع  
شان البلاد وإعلاء هامتها بين

بتدوينها أسرة كهنة آمون ، الأسرة  
الواحدة والعشرون على التوالي  
الخشبية التي وضعوا فيها  
مومياوات فراعة الدولة الحديثة  
حفاظاً عليهم من السرقات التي  
اجتاحت الدولة عقب انهيار  
الإمبراطورية ، والذين قاموا  
بحفظهم في مقبرة مهجورة خلف  
الدير البحري . وتمر حوالى ثلاثة  
آلاف عام لياتى ابن مصر ومعه  
العلماء الفرنسيون والألمان ليقوموا  
بنشر أعظم اكتشاف أثرى في

ق : السنة السادسة من  
الشهر الرابع من الفصل  
الثاني ، اليوم السابع من شهر  
برمودة في هذا اليوم أرسل الكاهن  
الأكبر لآمون رع ملك الآلهة  
بينوزم ابن الكاهن الأكبر لآمون  
ببعتى ليدفن من جديد الملك زسر  
كمارع ابن رع (أمنحتب الأول) له  
الحياة والفلاح والصحة على يد  
المشرف على الخزانة باي...،

هكذا قرأ أحمد أفندي كمال  
الكتابات الهيروغليفية التي قام



شادى عبد السلام وأخته مهيبة وعمره ٦ سنوات

الأمم، وكان حفاظهم على أجساد الأجداد هو نوع من الفهم العميق لتراث الإنسان المصرى وماضيه ، وكان لابد من إعادة التكفين وتسجيل ما سبق رصده لكل فرعون وما يتم عمله من قبل الكهنة وقتها . وتسرد كل الكتابات المدونة قصة خبيثة الدبر البحرى وفراديتها العظام ولتصبح حكاية اكتشافهم نقطة انطلاق لعصر نهضة جديد كما رآه شادى فى فيلمه المومياة أو ،يوم أن تحصى السنين .

وها هو ذا شادى يرحل عنا ونستعير نحن الاسم نفسه «يوم أن تحصى السنين» ، ولكننا هذه المرة ندون سنوات عمر شادى نفسه ..إننا هذه المرة لا نعيد تكفين شادى وندون ما فعله وما فعله نحن الآن معه .. بل إننا نكتفى بالذكرى من خلال الأعوام العشرة التى عاشها رفاقه وتلاميذه يرويه فيها فنائنا تشكيليا ومعماريا ومخرجيا ومفكرًا ، يعلم ويثير الطريق لنقاط كثيرة فى حضارة بلاده ..

ولقد أثرتنا هذه المرة أن نصمت تماما وأن ندع شادى نفسه يتكلم عن سنوات عمره .. لم نضيف شيئا إلى ما قاله فهو ليس بحاجة إلى كلماتنا . بل ربما نحن وجيل قادم فى أشد الحاجة لأن نتلهم كلماته ونعيبها جيدا . ذلك هو درس الحضارة وذلك قدر صناع التاريخ فى هذه البقعة من العالم يوم أن تحصى السنين . ■

**مجدى عبد الرحمن**



تحتل الصين يوم أن

بنفسى.. ولم يفتنى أن أذكر له أننى جاره  
فحن نسكن فى شارع واحد بالزمالك..  
رحب بى صلاح أبو سيف وكنت معه  
فى الاستوديو كل يوم..

فى أول فيلم وكان فيلم «الفتوة» عام  
٥٧ / ٥٨ تقريبا كنت شبه منفرج.. العمل  
الذى قمت به مجرد تدوين الوقت الذى  
تستغرقه كل لقطة، ثم عملت معه بعد  
ذلك مساعد مخرج فى أفلام «الوسادة  
الخالية»، و«الطريق المسدود»، وأنا  
حرة، وعملت بعدها مع الأستاذ بركات  
ثم الأستاذ هلمى حليم فى «حكاية  
حب»، وفى هذا الفيلم عملت الديكور لأن  
مهندس الديكور كان غائبا.. نجح الديكور  
ويبدو أنه لفت الأنظار فجاءتلى عقود  
لعمل ديكور ثلاثة أفلام أخرى..

١٩٦١

بدأت العمل فى ديكور «صلاح  
الدين الأبيض».. كان يخرج به عز  
الدين ذو الفقار وترتقب العمل بمرته ثم  
عملت فى «وإسلاماه» بدلا من أستاذى  
«ولى الدين سامح» بسبب سفره إلى  
الخارج كما قعت بتصميم الديكور  
والملابس.. الفيلم أخرجه مخرج أميركى  
اسمه أندور مارتن عام ١٩٦٠ وهو  
مخرج جيد لكنه عندما تخرج فويلما  
تاريخيا فلا بد من المعرفة الدقيقة للتاريخ  
والعادات واللهجات وفى رأى أن  
المحاولة لم تنجح لأن الممثلين كانوا  
يتكلمون العربية وهى لغة لا يفهمها  
المخرج ولا يستطيع أن يتقونها وبالتالى  
يصعب عليه توجيههم.

١٩٦٦

صممت بعد كليوباترة وقبل فرعون  
ديكورات عدة أفلام هى (شفيقة القبطية)  
(والخطايا) (والنمط وعبد الحامولى)  
(ورابعة العدوية) (واميرة العرب) (وامير  
الداهم) (وبين القصرين) (والسمان

القراءة إذ رقيت عامين فى الفراش حتى  
لخامسة عشرة لأن طول قامتى المتزايد  
كان يعرض قلبى للخطر.. وبعد هذين  
العامين صارت حركتى أبطأ وأصبحت  
انحزبا إلى حد ما عاطفيا جدا وبيدا جدا  
فى الدراسة.. فى البداية سافرت إلى  
أوروبا لأول مرة وكان عمري تسعة عشر  
عاما.. ذهبت إلى باريس ولندن وروما..  
كنت أريد أن أدرس المسرح ولكنى لم  
أتمكن من ذلك.. وعلى العكس من فترة  
الدراسة فى فيكتوريا كوليدج حيث كنت لا  
أقرأ ولا أهتم بالمعرفة، بدأت أقرأ بنهم  
وأنا فى كلية للفنون.. وفى عام ١٩٥٤  
تخرجت فى قسم السارة..

١٩٥٦

ذهبت إلى الجيش فى سلاح الصيانة  
بالعباسية.. كان هذا أول لقاء جاء لى  
أنعرف من خلاله وبالممارسة وليس  
بمجرد القراءة على الشعب بجميع طبقاته  
وفنائه وثقافته الحقيقية.. فأنت تجمع  
مع زملائك فى التجديد بكل نوعياتهم  
فى مكان واحد.. وترتدون جميعا  
«عفريته» واحدة وسواء أردت أو لم ترد  
فلا بد أن تتفاهم مع الجميع وتعرفهم،  
وبعد قليل تجد نفسك قد تعودت عليهم  
وأصبحت واحدا منهم.. وفى هذه  
التجربة المهمة جداً تعونت على النظام  
وقرة العمل الجسماني وإبتعت مؤقتاً فى  
الوقت نفسه عن القراءة والكتابة وعن  
الرسم وكأنك أخذت أجازة إجبارية من  
هذا كله لكى يتجه عقلك لتجاه آخر  
تماما.. لقد أعطاني هذا العام الكامل من  
الخدمة العسكرية للفرصة لكى أفكر على  
مدى هذا العام فيما يمكن أن أصنعه بعد  
ذلك..

١٩٥٩

جاءتلى الشجاعة يوماً وطرقت باب  
صلاح أبو سيف فى بيته.. قلت له أريد  
أن أعمل فى السينما وذلك بعد أن عرفت

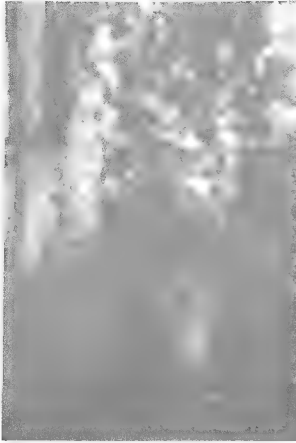
فأنا من وجهه قبلى  
والإسكندرية.. ابن عائلة  
محافظ من عائلات المنيا والإسكندرية  
والذى كان محامياً من رجال القانون..  
اسمى شادى محمد محمود عبد  
السلام ولدت فى الإسكندرية ولكنى لم  
أنقطع عن الذهاب إلى بيتنا فى المنيا  
طوال حياتى.. بالطبع أنا ابن الصعيد..  
أحببت المنيا.. أحببت فيها كل شيء..  
الحنازل، الملابس، طريقة الكلام، التقاليد  
والعادات، الصفات الأخلاقية، إن لون  
أهل الصعيد هو اللون الذى يريح عيني.

١٩٥٢

كان والدى ضد القصر وضد  
الاحتلال البريطانى طبعاً.. وقد قامت  
الثورة فى شبابه وراقت كل ما يحدث  
ولكن من بعيد.. إننى أقف ضد كل  
أشكال القهر الاجتماعى وأجد نفسى دائماً  
على اليسار.. ليهزالياً، نعم بكل تأكيد وإن  
كنت أفضل مرة أخرى أن أقول إننى  
صعيدى.. إن الصعيد هو مصر  
الحقيقية.. مصر الفرعونية.

١٩٥٤

لوس هناك فنان واحد فى عائلتى فقد  
بدأت أرسم منذ طفولتى.. والحق أن أحداً  
لم يشجئنى وفى الوقت نفسه لم يمتنعى  
من مزاوله هوايتى.. وقد حاولت أن أقرأ.  
ولكن مكتبة والدى كانت قاصرة على  
كتب التاريخ والقانون الصعبة.. فى سن  
الثالثة عشرة لم يكن هناك منفر من



شادي في سلاح الصبانه ١٩٥٥ - للعابسة

وقلت حان الوقت لأقول رأيي وبدأت في كتابة «المومياء» الفيلم .. كان هناك إحساس قوى يدفعني للكتابة بغض النظر عن تنفيذ الفيلم أو عدم تنفيذه .. استغرقت كتابته حوالي عام ونصف .. أوقفت خلالها أعمالى الأخرى ووصلت حالتى المالية إلى أزمة قاسية .. لكننى وجدت نفسى غير قادر على عمل أى شىء آخر غير كتابة فيلمى .. جاءتنى بعض العروض لتصميم وتنفيذ ديكورات أفلام بأجور خيالية لكن وجدت أننى أكذب عليهم وأكذب على نفسى لو قبلت .. بعد أن انتهيت من كتابة الفيلم بدأت أبحث عن طريقة لتنفيذه .. تصادف وقصها أن كنت أصمم مع روسيلبنى فى فيلم الحضارة كما ذكرت .. عرضت عليه السيناريو أخذوه فوراً بعد أن قرأه على وزير الثقافة وقتها الدكتور ثروت عكاشة قال له كيف تدركون هذا السيناريو ولا تنفذونه فى

الرأسمالية الكبرى، ونظام المؤسسات العامة، وجعلتنى أفس للفرق الجوهري بينهما .. إن العمل فى فيلم كايوباترة كان أشبه بالعمل فى مصنع أما العمل فى فرعون كان أشبه بالعمل فى مدرسة.

## ١٩٦٧

عملت مع روسيلبنى فى فيلم عن الحضارة وترك روسيلبنى فى نفس تأثيراً لم يتركه أحد غيره من الناحية الفكرية لا الإنتاجية الشكلية وذلك بما يمتاز به من بساطة التفكير السينمائى مع العمق فى الوقت نفسه، وإليه يرجع الفضل فى تحقيق رغبى فى الانتقال إلى مهنة الإخراج.

كانت الرغبة فى الإخراج السينمائى تلح على منذ زمن طويل .. اكتشفت أننى كنت أصنع وقتى فى العمل بالديكور .. أعمل حوائط ونوافذ وأرسمها وترهقنى فى عملها ثم لا تستخدم كما أتوقع ..

والخريف) ومن الملاحظ أن أغلب هذه الأفلام تدور أحداثها فى ديكورات تاريخية والسبب فى ذلك نجاحى فى (وإسلامه) وعملى فى (كايوباترة) .. لقد نلت ثقة المنتجين بعد هذين الفيلمين للعمل فى الأفلام التاريخية المختلفة.

## ١٩٦٦

لم أحكك يمانكوفيتش مخرج كايوباترة كثيراً، ولكنى عرفت كايوباترة مخرج فرعون، جيداً فقد علمنى هذا الفنان الكثير والكثير وإن أنسى أنه أول من شجعنى على الوقوف وراء الكاميرا إذ جعلنى أخرج إحدى لقطات فيلمه، كما كان أول من شجعنى عندما شاهد «المومياء» بعد خروج الفيلم من المعمل مباشرة فى روما. أما فى تجربة العمل فى هذين الفيلمين فقد جعلنى أتعرف على أهم نظامين فى الإنتاج السينمائى .. نظام الشركات



تخصص السينمائيون

الحال .. سأله الوزير عن كتابه ولما ذكر له اسمي رد عليه الدكتور ثروت بأنه لا يعرفني فأجاب روسيليني : كيف تعرفه قبل أن يعمل فيلماً، دعه يعمل وحيثاً فقط متعرفه جيداً .. وقرأ الدكتور ثروت السيناريو فأعجب به ودخل السيناريو في مشاريع مؤسسة السينما .

١٩٦٨

كنت قد قرأت قصة اكتشاف المومياءات في الدير البحري لأول مرة عام ١٩٥٦ وهي التي أصبحت موضوع أول أفلامي منذ عام ١٩٦٣ وأنا في بولندا أثناء العمل في فيلم «فرعون»، قد جعلني الحنين إلى مصر أفكر في هذا الموضوع في ليلة شتاء باردة جداً . قلت لنفسى أين هذا المناخ من مناخ مصر ، ومن هنا بدأت رحلة المومياء في عقلى ، وفي عام ١٩٦٥ ظهر الشكل الأول .. فصيصة شعر من ٤٠ سطرًا تقريباً كتبتها على لسان المغربى، إنها ليست قصيدة بمعنى الكلمة ولكنها نظم أقرب منها إلى الشعر ، وبعدها بدأت أكتب السيناريو في البداية كان فيلماً واقعياً تقليدياً ألقت عليه «دفنوا مرة ثانية» ثم «وتيس» ولكنى لم أكن متحملاً وكنت أبحث للوصول إلى الشكل السلام تماماً للتعبير عن نفسى .

وفي مارس ١٩٦٨ بدأت التصوير مع عبد العزيز فهمي الذى اعتبره عبنى والمصور مصطفى إمام الذى اعتبره يذى اليمنى وأصدقائى وتلاميذى سمير عوف مساعدى الثانى وصالح مرعى

مهندس الديكور وأنى أبو سيف مهندس الديكور وكلهم من خيرة الشباب فى السينما المصرية اليوم . لقد كتبت السيناريو قبل ٥ يونيو ١٩٦٧ وصورت الفيلم فى ٢٢ مارس ١٩٦٨ وكان لهذا اليوم تأثير كبير سراه كان واضحا فى الفيلم أم لا . لقد خجلت يومها من النظر إلى المرأة وفى يوم ١٢ ديسمبر توفى والدى ولا شك أن لهذا اليوم أيضا تأثيره الكبير إذ كان والدى بالصبة لى يعنى أكثر من مجرد كونه أباً .

١٩٦٩

للمومياء ليس أكثر من ٢٤ ساعة تمثل لحظة وصى أو ضمير لم يوضح بعد عام ١٨٨١ أى قبل عام من الزحف الاستعماري الإنجليزي على مصر عام ١٨٨٢ إننى أحوال فى الواقع أن أعبر عن قضية عامة جداً لكنها تأخذ القالب المصري، البهولة والهيأة والتاريخ ، الذى أعرفه وأحس به أكثر من غيره .

١٩٦٩

منذ عيلت مشرقاً على مركز الفيلم التسجيلي وأنا هدفى الأساسى إيجاد سينمائيين صادقين أكثر منه عمل كم من الأفلام أو تنفيذ برنامج روتيني فإن فقر السينما يرجع إلى عدم وجود شخصيات سينمائية أو كما يقولون فى فرنسا ليس هناك الحوار الذى يمكن أن يخلق وسطاً من السينمائيين المثقفين وكنت أشعر ط دالماً أن يأتى المخرج بفكرته هو ليس مستعيراً لفكرة غيره حتى يوجد ما يسمى بالمواف السينمائي .

١٩٧٠

«شكاوى الفلاح الفصيح» صرخة من أجل العدالة قائمة دالماً . وللعلم فالبردية التي تضمنت هذه الأسطورة عمرها أربعة آلاف سنة . والمسألة هنا فى الفيلم ليست مجرد تاريخ أو إحياء بردية لها قيمة خاصة رغم ضخامة هذه القيمة فى ذاتها . لكنها بالفعل صرخة احتمال

بالعدالة . وهي صرخة قائمة فى كل المهود . ما حركنى هو قيمة البردية نفسها . بردية عمرها أربعة آلاف سنة ومكتوبة بمنطق يمكن القول بأنه منطق حديث . نص أبهى رائع وواضح جداً . وهي أول قصة وجدت فى التاريخ . طبما كان هناك (حواديت) وأساطير قبلها ، لكنها كانت كلها تابعة للدين . هذه القصة لا علاقة لها بالدين . مشكلة اجتماعية لمزارع بسيط يتجه بسلته إلى السوق . يسرقه اللصوص . يطلب من العدالة أن تأخذ مجراها . لكن العدالة صامئة فيهاجمها . ويصرخ فى وجه المظلة . يطلب المظلة أن تكون على مستوى المسئولية موضعاً مواصفات الحاكم العادل .. وهكذا حتى يسترد حقه .. أول قصة قصيرة مستقلة لكتاب مقرر فى وقته .

١٩٧٢

كنت قد توليت إدارة المركز حديثاً عندما فكر المسؤولون أن أعمل فيلماً يطرح نموذجاً لأوجه النشاط الثقافي المختلف للوزارة فى الباليه والموسيقى والمسرح ونشاط الفرق الفنية والثقافية المختلفة . كان المقصود طبما عمل فيلم من النوع الإعلاني ، فى البداية تهرت من الموضوع لمجرد أن قيل لى إن أعمله ولم يأت معنى أنا .. قالوا : عاين الموضوع بنفسك . استعرض النشاط وتأمله ثم قل رأيك . بعد ذلك .. قبلت متردداً . أمضيت سنة أسور بعض أوجه النشاط ثم أوقف .. كانت البلد فى حالة حزن وقرى بسبب النكسة ووجدت أن الذى يقوم بالنشاط الثقافي إلى جانب الهيئات أفراد أو أطفال ويدأت أكتشف أن هناك حياة تدور رغم الكابوس وتبين لى أن الفيلم يمنحنى الفرصة للكشف عن أشياء جميلة فى حياتنا لكنها غير ظاهرة لأنها بعيدة عن الأمشاء ولا تجد من يكتشفها وما تم اكتشافه منها تقتصر

تطيعها لأذنانها . باختصار لا يمكن للسيما  
فى مصر أن تستغنى عن الدولة ، كما أنه  
من واجب الدولة ألا تتخلى عن السيما .

١٩٧٧

أعمل مع ثلاثة من المخرجين  
إبراهيم المرجى .. عاطف الطيب ..  
محمد شعبان . فى فيلم عن إدفو وهى  
قرية صغيرة فى الصعيد تبعد عن القاهرة  
حوالى ١٠٠٠ كيلو متر تقع بين الأقصر  
وأسيوط ومثل معظم قرى الصعيد بنيت  
هذه القرية فى الأصل حول معبد قديم  
من معابد القرن الثالث قبل الميلاد على  
أنقاض معابد أخرى سابقة حتى يصل  
تاريخ هذه المنطقة إلى أربعة أو خمسة  
آلاف سنة .. ذهبنا معاً إلى هذه القرية  
وقمنا بدراساتها على الطبيعة ومن خلال  
المراجع العلمية ، وسيفهم كل منا بإخراج  
فيلم قصير عنها تلوح فيه وجهة نظره  
الخاصة .. هذه التجربة بداية لسلسلة  
أفلام تحت عنوان «وصف مصر سينمائية»  
سنحاول أن نمر على قرى مصر ومنهنا  
مما له معالم خاصة ، نجمع سينمائها  
معلومات من مصر المعاصرة وتاريخها  
ووضعها الاجتماعى وعاداتها ولغتها  
الشعبية .. المعلومات وحدها لا تكفى ،  
المهم أيضاً أحاسيس المخرج ووجهة نظره  
للخاصة .. نحن نحاول من خلال هذا  
المشروع أن نقدم وجه مصر كما نراه .  
ومن خلال هذا العمل نحاول البحث عن  
شكل سينمائى جديد ربما يكون أكثر  
أصالة وارتباطاً بنا من الأشكال المنقولة  
عن السينما الأوروبية .

١٩٨٠

الفنان الذى يخيل له أنه لى يغزو  
أوروبا عليه أن يخرج فيلماً عن الفراعنة  
أو فيلماً عن تاريخ مصر عموماً فإن هذا  
الفنان لا يزيد عن يصنع التماثيل الجبس  
المزينة وجرى خلف السائحى فى إلحاح  
فإذا اشتروا منه شيئاً فإنما لى يخلصوا  
منه وليس لقيمة التماثيل نفسه .

بصدق الواقع كما يجب أن يكون عليه  
الفيلم التجسبى . لذلك انصب اهتمامى  
على المآثر وروحه العالية والوحدة القوية  
بين تلك العائدات من الألفوف التى تحولت  
فى ثانية إلى صف واحد .. وبذلك معهم  
فى حوار عن حياتهم وأحاسيسهم .

١٩٧٥

اكتشفت أننى لم أكن أحيا ، كنت  
ميتاً، هناك تضر على حقيقتك وتحتسبها  
ممتدة موعلة فى الزمن .. أربعة آلاف  
خمسـة آلاف عام . هناك ترى جنوداً  
مصريين .. مصريين حقاً كأنما التاريخ  
يبدف أمامك حياً لاهناً شىء لا يمكن أن  
يوصف .. اضطررت إلى مراجعة كل  
مواقفى القديمة وانعكس هذا بالضرورة  
على الفيلم ذاته . كان ممكناً أن أقدم أى  
شىء فى العام نفسه أو العام الذى يليه  
ولكن فى كل مرة كنت أذهب فيها إلى  
هناك لأشهد العودة الحية «جيشوش»  
لششمس، إلى مقراها القديم كنت أراجع  
القادة المنصورة من جديد .. وربما همت  
فى مرة بلقاء معظمها فى البحر .. كان  
لا بد أن يجرى «التعبير مصرى» صميماً كما  
فى العبور مصرى صميماً .

١٩٧٦

أطالب للدولة بالتدخل فى صناعة  
السينما بالاستديوهات المطورة والمعامل  
الحديثة بالإضافة إلى القيام بإنتاج  
الأعمال المنضمة التى تتجاوز إمكانيات  
الأفراد وأن تكفى الدولة عن هذه العملية  
الخاسرة تماماً فى مساعدتها أشخاص  
على الإثراء مقابل أن يقوموا بإنتاج أفلام  
هزيلة . يجب أن تمتلك الدولة قطاعاً  
عاماً فى السينما بحيث يتصل هذا القطاع  
بالحلقات التى قبله وهى معاهد وزارة  
الثقافة . فالدولة تعلم الطالب فى المعهد ،  
ويعد تخرجه مطلوب منها أن توفر له  
العمل الذى تخصص فى دراسته ، فى  
القطاع العام الذى تملكه ، فتضمن بذلك  
ألا يهدر المال والمجهود الذى أنفقتة فى

المعرفة به على مجموعة خاصة ،  
وانصتت فى نظرى فكرة الفيلم .. لم تعد  
محصورة داخل إطار بعض أوجه نشاط  
وزارة الثقافة وإنما ضمت أيضاً نشاط  
أفراد لا علاقة لهم بالوزارة لى أقول إن  
القاهرة «بناسها» نعيار رغم كل شىء ،  
تتغنى الثقافة والفن .. عملت الفيلم دون  
كلمة أو تعليق ولم أحاول أن أقتل الربط  
بين العناصر الأثنى عشر التى  
استعرضتها فى الفيلم خلال ٤٠ دقيقة .

١٩٧٣

بعد أن بدأت تصوير «جيشوش»  
بشهر لم أكن أعرف ماذا أفعل بالضبط .  
الفكرة التى كانت تستحوذ على ساعة أن  
نثبت المعركة هى الرغبة فى التطوع  
لكن سنى لا تسمح ولم أعد صالحاً لحمل  
السلاح فحملت الكاميرا وذهبت إلى  
الجهة . كان يقمرنى الانفعال بالحمامسة  
والمسعادة حتى لم أدرك وجود الكاميرا  
معى إلا فى اليوم الثانى . وأنا طبيبىعى  
بطيء أو متأمل فى الأشياء ، لا أبداً  
بسرعة وانفعالى يستغرق وقتاً حتى  
يظهر . ولم يكن أمامى شىء واضح محدد  
أعمله ، لكن ما لفت نظرى الفرحة على  
وجه المحارب رغم كل جهد . كانت  
المعابر قد امتدت والهنود نهاباً وإياباً إلى  
سيناء والسانتر المحصن الذى حجب به  
الجيش الإسرائيلى رؤيتنا لشراب سيناء  
مقطوع فى أكثر من مكان تخترقه حركة  
جنودنا . لذلك كانت الانضمامة هى أول  
ما يراجهم فى الفيلم . ربما يقولون إن  
الفيلم ليس به ما يكفى من الحرب أو  
الدم ، لكن لا أحب أن أكذب .. لقد  
اكتشفت أن العدو على بعد عشرة كيلو  
مترات والطائرة تمر كالبرق هذه هى  
الحرب الحديثة . ماذا تعمل الكاميرا ؟  
كان من المستحيل أن أسور الاشتباك  
الفعلى وكيف يتم ذلك دون تمثيل وإعداد  
سابق وهو ما يمكن أن يتم فى فيلم  
روائى، أما هذا الفيلم فأردت أن احتفظ به

تصطفى السنين يوم أن



١٩٨٢

إننى أسمى لسينما تغيد الناس، تطعمهم لكن بفن، وكان على أن أكتشف طريقة أو أسلوباً سينمائياً جديداً.. فيلم تطيعى دون جفاف .. فيلم يعطى المعلومة ويراعى الإنسان ولا يخلو من الممتعة .. فيلم طريقة السرد فيه متقدمة والمعلومات مبسطة ويخلو فى الوقت نفسه من عبارات المتخصصين الضخمة والتي قد لا تصل للمتفرج العادى الذى أسمى إليه .. إننا اخترت أن أتوجه للأسرة المصرية العادية، الأسرة التى تجلس أمام التلفزيون بكل أفرادها وأعتقد أننا لو أردنا المستقبل لو أردنا أحداث أى تسمين فطينا بالاهتمام بالبيت المصرى لأنه هو المستقبل .. ومنذ بدأت أعمل وأنا أعتقد أن لى قضية .. قضيتى هى التاريخ الغالب أو المفقود .. الناس الذين تراءى فى الشارع والبيوت والمزارع والمصانع .. هؤلاء الناس لهم تاريخ سامموا يوماً فى تشكيل الحياة بل وفى صنع الحياة أغلوا الإنسانية ... كيف تعيدهم للدور نفسه .. كيف نستعيد مساهمتهم الإيجابية والقوية فى الحياة .. لا بد أولاً أن يعرفوا من هم .. وماذا كانوا وماذا قدموا .. لا بد أن نوصل بين إنسان اليوم وإنسان الأمس لنقدم إنسان بكره .. هذه هى قضيتى ..

١٩٨٣

أنا من مواليد المنيا وكان لهذه المنطقة تأثير كبير على، وإذا قرأت عن

تل الممارسة سوف تعرف أنها بلد الشمس وقد شيدت على أجمل طراز معمارى وكانت المدينة مخططة وفيها أشجار وحدائق وكنت أقرأ ذلك كله وعند زيارة المنطقة تجدنا خرابل ولا توجد فيها جدران .. مأساة حقيقية محزنة .. وكنت أقرأ كثيراً عن تل الممارسة ومن هنا جاء التفكير فى فيلم إختاتون ..

إختاتون شخص له وجهة نظر محددة، وعنده حلم قوى وكبير وهو من هذه الناحية لم يكن يصلح حاكماً، فالحاكم يجب أن يتميز بالدهاء ويقدر من الخبث ويقدر من الخديعة وإدراك بالظروف ومتى يتكلم ومتى يصمت ومتى يحارب ومتى يتسحب وهذه سمات الحاكم .. أما إختاتون فكانت له سمات وملكات الفيلسوف مثل الرصاصة إذا انطلقت لا يمكن استرجاعها أو تعديل مسارها وهذا هو توكينه وقدره .. أم مظهر فى شخصية إختاتون ما أهمها هو القوة، القوة المنظمة والثقة بالنفس .. كان إختاتون كما أعتقد يرى أن حياته هو وأسرته هى المثل الأعلى بينما فى العصور السابقة له كانت الآلهة تمثل المثل الأعلى، ولهذا كانت تصور، وعندما اختلت الآلهة فى عهده صورت عائلته فى كافة الأوضاع الحياتية اليومية .. والفيلم عندى منظوره ليس إختاتون كشخص ولكن من منظور يتناول العهد السابق عليه والعهد التالى له .... الفيلم جاهز للتصوير تماماً وكان من الممكن تنفيذه منذ عدة سنوات ولكنى أجاهد لإخراجه منذ عشر سنوات وأرجو أن أخرجه قريباً ..

سأعلم السنين حركات وأنفاس من عاشوا منذ ثلاثة آلاف سنة قبل البدء فى التصوير .. لا بد لهم أن يتعلموا المشى حفاة بصورة طبيعية حاداً فـ لا مال الحارقة .. لقد طلبت من أحسن صناع الموسيقى فى القاهرة القديم أن يصنعوا

لى بالضبط مثلما كان يصنع لتوت عنخ آمون ليتحلى بمصاغه .. الأتوان نفسها .. الموازين نفسها .. المادة نفسها أو ما يشبهها .. أنا أستعمل أكثر المواد نبلا حتى أكون أكثر تقارباً من الحقيقة .. أريد منك أن تفهمنى .. الممثلون ليسوا محترفين .. لقد قابلت من سيمثل دور إختاتون وأنا أسير فى شوارع القاهرة .. قابلت أكثر من فتاة تصلح لدور نفرتيتي ولكن على الآن أن أختار واحدة منهم .. إن أكثر من يمثل معنى لا يزال بكراً .. استطيع التأثير عليهم .. إنهم غير مرتبطين بما يقدمهم هنا .. ولذا عندما سيحلون بالمصاغ ويلبسون الشعر المستعار كالأقدمات .. الشعر المنسوج من الصوف ويرتدون الشوب الفرعونى المنسوج من القطن المصرى أو الملابس الكهنوتية بجلد الفهد .. فى هذه اللحظة ستجرى فى عروقيهم دماء ملوكنا وملكاتنا وأمرائنا ومحاربينا والقساوسة والكتاب .. إنه دم الذاكرة .. لن يكونوا ممثلين ولكنهم سيصبحون ورثة ..

١٩٨٤

(أنا ساعات بنقول عمرنا سبعة آلاف سنة عيماني كده) ولكن معنى ذلك كبير جداً فلو عرفت من هذه "سبعة" الآلاف سنة أربعين سنة فقط أكون فى هذه الحالة أشبه بشخص عمره ثلاثون سنة ولا يتذكر إلا خمس سنوات الأخيرة فقط فهذه الحيرة التى تصيبه عندئذ علينا أن نطبقها على الدولة التى يصيبها داء فقدان الذاكرة، وأنا أرى أن لدينا أجبالاً نعانى من فقدان ذاكرة ثقافى وتاريخى، وكذلك أرى أن علينا أن نصيد هذه الذاكرة إليهم حتى يصبح الفرد منهم قادراً على أن يتعلم من هذا الفن والأرض صلبة من تحته ويدون هذا فن يستطيع أن يؤمن بفكره وإن يكن له كيان ..



١٩٨٥

أجرى الأطباء عملية لإزالة الورم وأجريت عليه كافة الفحوص وأكثت تقارير الأطباء أنه كان ورما حميدا وأقول الحق لقد اعتقدت في فترة أنه ورم غير حميد .. لكنى طرقت هذه الأفكار خاصة بعد التحسن الملحوظ في صحتي بعد إجراء العملية .. الحمد لله أنا حال جدا .. وإحساسى بالشفاء كامل، إختاتون جاهز ١٠٠ ٪ أحتاج فقط إلى ثمانية أشهر لاستكمال تنفيذ الملابس والتذكير واختيار الممثلين ثم أبدأ فوراً في التصوير .

١٩٨٥

لقد تأخرت كثيرا جدا .. ولا أخفى عليك بأننى كنت انتظرها منذ سنوات طويلة مضت .. ولذلك أنا سعيد بها وأشعر بأن مكانها الحقيقي هو قبالى .. عموما هذه أول مرة أتقدم فيها بعمل من أعمالى للحصول على جائزة تشجيعية من الدولة .. لمست أدرى هل هذا نتيجة كسل شديد منى أم تجاهل من الآخرين .. عموما كنت أتمنى أن تكون الجوائز التشجيعية مثل التقديرية بمعنى أن يكون الشرح من الدولة وليس بتقديم الأشخاص لأنفسهم .. لكن عموما أقول أن الدولة معذورة، فليس هناك جهة معينة تستطيع حصر جميع الأعمال الجيدة ..

١٩٨٦

لقد حافظت على نفسى طوال حياتى من التلوث التجارى .. كنت أبهى نفسى بالقرأة والبحث والتعلم، ولقد مررت بلحظات كثيرة من الضيق الشديد نتيجة أننى لا أعمل .. إن العمر نطلق محدد

جدا أحس أننى معتلئ برؤى كثيرة . وأريد أن أعمل شيئا ذا قيمة فى الحياة .. أصرف دائما أن الإمكانات تعبرقنى، أتمنى أن تديباني الحكومة .. إن العمل عندى هو الحياة .. إننى طوال يومى أعمل أشياء كثيرة بجدية شديدة .. أقرأ .. أكتب .. أرسم .. أنحت .. أسور .. إننى لأحتزن كل شيء .. أحتشد لليوم الذى ألق فيه خلف الكاميرا، لأبدأ إختاتون، إننى أحس أن أبناء وطنى لا يعرفون تاريخهم كما يجب، يهمنى أن أعرفهم ولو ٥٠٠ سنة من آلاف السنين من تاريخ مصر .. وعلى الآخرين أن يكملوا بقية الحلقات .. إننى لا أعمل السينما على أنها شيء استهلاكي .. ولكنى أعملها كترقية تاريخية للأجيال القادمة ■

## شادى عبد السلام

### المراجع المأخوذ منها

#### كلمات شادى

- (١) أحمد عبد اللواب : شادى عبد السلام، مجلة التقدم العدد ٧٦، ١٠ / ٤ / ١٩٨١ .
- (٢) د . أنور عبد الملك : شادى عبد السلام، مجلة اليوم السابع ١٠ / ١١ / ١٩٨٦ .
- (٣) د . أنور عبد الملك : أهلا جهوش الشمس، مجلة اليوم السابع العدد ١٣٣ نوفمبر ١٩٨٦ .
- (٤) د . أنور عبد الملك : أنهض قلن تلقى، مجلة اليوم السابع ١٠ / ١١ / ١٩٨٦ .
- (٥) جميل عطية : عشر سنوات من أجل فيلم «إختاتون» أو مأساة البؤس للكبحر ، مجلة المنار السنة الأولى العدد ٨ أغسطس ١٩٨٥ .
- (٦) سامى السلاسونى : حوار لم ينشر أبدا، الإذاعة والتلفزيون ١٨ / ١٠ / ١٩٨٦ .
- (٧) سمير فريد : حوار مع شادى ، نشرة نادى السينما موسم ١٩٧١ / ١٩٧٢ عدد ١١ .

(٨) عبد الرحمن أبو عوف : حوار مع المخدج شادى ، مجلة البيان عدد ١١٢ ، ١ أغسطس ١٩٧٥ .

(٩) عبد الرحمن أبو عوف : هدنى خلق بيعة سيدناىة مقلقة ، مجلة روز اليوسف العدد ٣٢٤٥ .

(١٠) عبد التلور خلوف : حلم «إختاتون» يزلزل إلى أرض الواقع ، مجلة المصور عدد ٣١٦٨، ١٩٨٥ / ٦ / ٢٨ .

(١١) الفاروق عبد العزيز : جهوش الشمس ، مجلة الطليعة، السنة ١١ ديسمبر ١٩٧٥ .

(١٢) د. إولى عثان : هل تعترف مصر مثا فرنسا بشادى عبد السلام ، مجلة روز اليوسف ، عدد ٣٠٢١، ١٩٨٦ / ٥ / ٥ .

(١٣) ماجةة الجندى : لم يمد يهمنى سوى المسائلة ، مسجلة روز اليوسف ، ١٩٨٣ / ٣ / ٣١ .

(١٤) مهدي الطيب : يوم أن تصمى السنين سوف نتذكر شادى عبد السلام ، مجلة القاهرة عدد ٦٥ / ١١ / ١٩٨٦ .

(١٥) محمد قنديل : الطروح التشكيلى عدد شادى عبد السلام ، مجلة المصور عدد ٣٠٠٨، ١٩٨٢ / ٦ / ٤ .

(١٦) مصطفى درويش : السيف والورس اسيرة التاريخ ، مجلة الفنون ، السنة الخامسة عدد ٢١ .

(١٧) نعمة الله حسين : الهائزة تأخرت ومكانها فى قلبى ، مسجلة آفسر ساسة ، ١٩٨٥ / ٧ / ١٠ .

(١٨) هاشم النحاس : شادى عبد السلام ومحاولات فى تأصيل السينما المصرية ، مجلة آفاق عربية ، للعراق ، أيلول ١٩٧٧ .

(19) Hennebelle, Guy., Chady abdel Salam: Une brillante exception, une chapitre dans: les Cinemas Africains en 1972, Societe Africaine d'Édition, 197, pp. 72-76.



من فيلم الكرسي

# المواجكات

## شادات

- ٢٢ جلسة النبيل، انسى ابو سيف. ٢٨ شادى عبد السلام: ربح الشرق، انور عبد الملك.
- ٢٥ كانت أيام لا تنسى، احمد مرعى. ٢٩ اللعنة الساحرة فى أكتوبر، ابراهيم الموجى. ٣٢ شادى عبد السلام: طارت الزهرة فى الريح وظلت عبقا، احمد اسماعيل. ٣٥ عرفه الناس قبل أن يشاهدوا فيلمه، سمير فريد. ٣٧ لقد تسلل إلى السينما سرا، عادل ملير. ٣٩ كان مدرسة فنية خاصة، علا. الديب. ٤٢ التأمل والحلم، كمال ابو العلا. ٤٣ ليلة حساب السنين، مصطفى درويش. ٤٤ كيف وضع العالم على أطراف أصابعنا، محمد كامل القليوبى. ٤٨ على بداية الطريق، مجدى كامل. ٥٠ حكايات منقوشة على صائط القلب، نادية لطفى. ٥٢ يوم أن تحصى السنين، يحيى عزمى.



## جلسة النبيل



**قا** لم تكن أعلم حين التحاقى بمعهد  
السليما كأحد تلاميذ المعهد لى  
سوف أكون تلميذا لهذا العملاق للتحليل  
القوالم، الزهيف للمس... الواسع الثقافية  
«فادى عهد السلام» فقد كنت أحد  
تلاميذه بالسنة الثانية قسم الديكور حيث  
بدأت الدراسة معه فى هذه السنة، ومن  
حيث لا أدري سرعان ما كنت أحد  
مريديه بمكتبه الخاص الكائن بشارع ٢٦  
بوليو، والذي كنت أتردد عليه باحثاً  
ومستمعاً أنا وبعض زملائى، وكان  
يستقبلنا مرحباً ومهيئاً لنا فى أبحاثنا.  
ويوم دخلت لمكتبه - أول مرة وبدعوة  
منه - من ذلك الباب الضيق الذى حدد  
مسار داخله شريحة من الأرابيسك  
الخشبي، فإذا بى داخل عالم مختلف  
تماماً عما شاهدته من قبل من أمكنة، فأنا  
دخل صومعة لراهب متعبد للعلم والفن -  
وسرعان ما تحولت عيني إلى عدسة  
فاحصة متأملة.. وذلك الحائط على  
يسارى والذي تحول إلى مكتبة زاخرة  
بالكتب والمراجع التى رتبت فى أدوار  
حسب مذاهبها، فهنا الجزء الخاص  
بالأدب العالمى، يليه مجموعة ضخمة  
عن تاريخ الشعوب بأزيائهم التاريخية

والشعبية - شاملة جميع القارات - ثم تاريخ العمارة بجميع مراحلها، وهناك مجموعة الأثاث حسب مراحلها التاريخية وضعت في أرفف خاصة بها، واحتلت مجموعة المصريات الجزء الأكبر، بدت في حالة استعمال، فهذا الكتاب قد خرج من الصف، وذلك على جانبه مما يوحى بأن البحث والتدقيق الآن في هذا الجزء. هذا غير الجزء الخاص بالتاريخ الإسلامي الذي يليه مجموعات مجلده بمجلدات ضخمة سوداء اللون كتب عليها بخط مذهب «الطائف» المصور - كل شيء... وهي مجموعات للصحف في بدايتها، تجارها مجموعة - المختارات الفرنسية «illustration» وفي الجانب الأيمن من هذا الصرح الثقافي مجموعة من النشرات المغلفة في الأسطوانات وشرائط الكاسيت، فهذا الجزء الخاص بالمكتبة الموسيقية للكلاسيكيات والشعبيات المصرية التي اكتملت فيما بعد بتسجيلات لأغاني أدنو والأفصر وقتنا، ويوطو هذا الجزء رف خالي من الكتب وضعت فيه قطعة صغيرة من الموبيليا طليت باللون البني الغامق مقسمة إلى أدراج صغيرة وضعت فيها إصصالات الإيجار وفوانير الكهرباء وأوراق أخرى، ورف آخر وضع فيه لوحة أصلية للرسم المستشرق الإنجليزي الجنسية دالويد روبرتس، التي وضعت في إطار رقيق مذهب. كذلك وضع في رف آخر أيقونة خشبية عن سلب المسيح، وتوسط هذه المكتبة دولاب صغير بارتفاع كثف متوسط الطول غامق اللون زيت وأجهته بأعمال حفر خشبية بها شبكان دائريان كالشبابوك التي تتوسط واجهه الكنائس القوطية، وقد ثبت خلفها قطعة من القماش الأحمر القاني مما جعلها كقطعة حمية تأخذ العين والقلب، وضع بداخلها جميع الصور الفوتوغرافية

للأماكن التي زارها في مصر وخارجها، وتناثرت هنا وهناك بعض المقتنيات من المصور الإسلامية المختلفة من دوارق نحاسية وأوان فخارية وخلفه أمام هذه المكتبة كرسي وثير من طراز لويس الخامس عشر بجانبه مصعد خشبية ملتحمة الشكل نحت على كل جانب منها غزلان تجرى على طريق للمنمنمات الفارسية وقد وضع عليها «شمفوار» ذلك الرعاء الفضي الذي صنع لعمل الشاي والقهوة والذي تحول إلى مصباح. وفي مواجهة كرسى هذا وضعت كبة إنجليزية للطراز، كسيت بالجلد البني الغامق رصعت برعوس الماسامير النحاسية الكبيرة، وبيلهما وضع كرسي فرعوني الطراز حديث الصنع قلد تقليداً لأحد كراسي توت عنخ آمون. وفي المواجهة غرفة أخرى نزع بابها المبريش لتتضم إلى هذه الغرفة بتصدرها مصعدة ضخمة من طراز القرون الوسطى ذات أرجل مائلة للخارج وضعت حولها كراسي مختلفة الطراز أغلبها ذلك الطراز الشعبي الذي يسمى «بالروستيك»، وقد زينت هذه الغرفة برسوم لعدد من الفنانين المصريين أذكر منهم نبيل تاج وزعوف عبد المجيد وحسن سليمان، وقد تصدر المصعدة كرسي صمغ لهنري الخامس، ثم ظهر عال زين نهائيه من الأطراف بريشتين مذهبتين نحتنا من الخشب، وكان شادي جالساً على الكرسي كملك في عرشه.

وما أن لمحي حتى قام من وسط مريدبه ليستقبلني بإبصاره عذبة. هذا العملاق الغار الطول يستقبل أحد تلاميذه بهذه الحفاوة - باللباطة!

ومعذرة! إذ كنت قد أطلت في الوصف، ولكن هذا ما تطعته من شادي وكنا نناديه «أستاذ شادي». فقد علمني

كيف أتأمل الأمكنة والأشخاص، وأن الإنسان منذ فجر التاريخ هو عبارة عن مجلس ومأوى فكلهما مرآة صانعة لما يحويه من فكر وسلوك، وبالتالي تصل إلى الجذور. وأذكر حينما كنا نذهب في آخر الليل إلى مطعم آخر ساعة بعد الانتهاء من يوم عمل جاد، نلتف حوله وأمامنا أطباق الفول وأقراص الطعمية والصلابة البادية، فإذا به يثر انتباهنا إلى ذلك الجالس بجانبنا يلتهم طبقه على دفعتين، وهذا الذي عمل من رغبته قرطاساً أو «وين فلة» على حد تعبيره غرف به كل ما في طبقه، وحشره في فمه دلفاً إياه بأصبعه وقد سال الزيت بين أصابعه وكأنه في معركة، والعرق يتصبب من وجهه، يسمح بما تبقى من زيت ويقوم ملتصقاً ببقية كرشه أمامه، وهناك من يأكل الطرشي برغبته ناظراً إلى سلطانية العدى خوفاً من أن تكون قد فرغت. وقد تبدو هذه الملاحظات ساخرة ولكني كنت أراها درساً في السلوك وبحثاً في أغوار النفس البشرية، ويبدأ حواراً في رحلة بحث حول النسيان وما يؤثر عليه وما يتأثر به، وينتهي بمحاضره في التاريخ القديم والحديث مسروراً بالاقتصاد والسياسة والمناخ.. بآله من عشاء!

وحين مرض شادي بوعكة خفيفة أرفقته قربه ثلاثة الأيام بمنزله، نخبنا للطعم عليه، وكانت هذه أول مرة أزوره في بيته بالزمالك، وفي حجرته لم أجد سريراً فاخراً أو دولاباً لملابسه من ذلك النوع الفاخر المطعم بالخاص، وعلى غير توقع كانت الحجرة خالية إلا من سرير في ركن الغرفة رفع عن الأرض بمقاييس شبر واحد وكانه مصطبة وضعت عليها مرتبة غطيت بغطاء بدوي النسيج ذي ألوان زاهية وقد كسيت الأرض بسجادة سوداء جعلت الحوائط المكسية بشرائح من

الخشب الذي ترك على لونه وكأنها شرائح ذهبية تنقص ما تحتاجه من ضوئه، وخلف هذا السرير أرفف للكتب بطول الغرفة تتوالى السرير قليلا وضع على سطحها من الجانب الأيسر مصباح توجد في فيثم المرموياه ومن الجانب الأيمن مرآة طويلة ذات إطار أسود يحسبها من الجانبين عمودان من الخشب ذوا تاجين مذهبين يحملان إفريزا كالفانج مطعمين بالصدف وهما من طراز عصر النهضة، وأمام المرأة فرشاة للشعر ومشط وبعض زجاجات الكولونيا، وتوسط الحائط المقابل للسرير فتحة هي باب منزوع لشرفة انضمت إلى الغرفة وقد غطيت واجهتها بالخشب الأرابيسك وتحولت الجوانب إلى مكتبة ملئت بالمكتب لتصبح غرفة للقراءة، والشرفة في مستوى أعلى من الغرفة بدرجتي سلم، وفي الصدارة على الحائط الأرابيسكي وضعت لوحة (برترية) لشادى من رسم الفنان حسن سليمان هي آية في الجمال بما تحمله من حس مرفق وشجن، فقد رسم حسن سليمان البرترية لشادى جالسا جلسة نبيل وفيه استطالة كشخص «الجوكر» مع عدم المبالغة وخشوع اللون عند مبررات حين رسم لوحته الشهيرة «الرجل ذو الخوذة الذهبية» فامتزجت ألوان الخلفية مع لون الجسم وبدا على الوجه مصحة طفيفة من نور بعيد وكأنه نور شمعة أكدت تنوء الخد والأنف والجبهة ومر شعاع منها على العينين فأكسبها لمعانا طفيفا في وسط ظلام اللوحة، وبدت هذه اللوحة بحق لذلك الداهب القابع على سريره أنظر إليها فلا أجد فرقا. وبجانب السرير وضعت طليبة كائلي تستعمل في الريف ولكن مريحه الشكل، وعليها مجموعة من الكتب المفتوحة والمطوية على صفحة القراءة يتصدرها كتاب مفتوح من وسطه غلافه

الخارج كتب عليه «ابن الرومي»، وأسأله كيف يقرأ مجموعة من الكتب مرة واحدة فيخبرني إنه حين يقرأ كتابا يبحث في فهرسه عن مصادره وكل ما كتب عنه وما يختص بموضوعه ويستجمع كل ما يتعلق بهذا الموضوع حتى يستكمل الإلمام به. إذن هو في حاله بحث دائم، وحين دخلت دورة المياه الخاصة به لقضاء حاجتي وجدت بجانب المراض وعلى جلسة الشباك كتابا مطويا!!

وحين بدأ الإعداد لفيلم «المومياء» كنت أعمل كأحد مساعدي تلميذه وصديقه المخلص صلاح مرعي الذي قام بعمل ديكورات الفيلم، وكنت أقوم بنقل الرسومات والكتابات الفرعونية المرسومة على التوابيت بالمتحف ورسمها بالتوابيت المصنعة بالاستديو، وكذلك رسم الأكسسورات المطلوبة من المتحف المصري، وكناه دالسي الذهاب إلى المتحف معه صلاح وأنا، ولطالما ذهبت إلى المتحف المصري من قبل زائرا ودارسا ولكن ذهابي مع شادى كان شيئا مختلفا، وكأنني أرى نماذج من الحضارة الفرعونية لأول مرة. كانت عينه الفاحصة ودرأيته الواسعة بتاريخ الأجداد جعل هذه الكتل تتلوى بما وراءها. لقد غور شادى عيني وكان بهما غشاوة، ومن عتلى بشعاع دمر به جهلى. وكنا نعمل بالاستديو منذ طلوع النهار حتى وقت متأخر من الليل، نذهب بعدها لقائه بمكتبه الجديد بالزمالك والذي خصصه له الدكتور ثروت عكاشة فترة تحضير الفيلم، فلابد أن ينتهي اليوم بلفاقه مهما كانت الشقة. ويعمل في فيلم المومياء منفذا لما يطلبه صلاح مرعي أدركت بحق في إلتيمي إلى مدرسه شادى عهد السلام. وبالرغم من كثرة عدد الافلام التي قمت بتصميم مناظرها فبا بعد، ونجاح أغلبها، فمازالت أرى أن أهم ما

قمت بعمله حتى الآن هو القدر الضئيل الذي طلب منى بالمومياء، وهو شهادة أبرزها حين التفاوض بالنفس.

وعرض فيلم المومياء... وخيم على وجه شادى مسحة من الحزن وكأنه فارس هزم في موقعة، وذلك حين رفض الفيلم من بعض المعارفين... وأعطى وجه شادى قرحة غامرة حين عاد من الخارج بجوائز منتصرا حيث كان نجاح الفيلم على غير توقع.. واعتدل الميزان، وأصبح الرافضون من مرديده. وقد رأيت الدكتور لويس عوض الذي أنصف للفيلم وتحمس له من أول عرض له بالقاهرة، رأيته مرارا بالمكتب، وأصبح صديقا لشادى. وكنا نجلس حولهما مستمعين مستمعين بحواراتهم، وكان لويس عوض يتكلم وشادى يستمع كتلميذ، ويتكلم شادى ويحتمس لويس عوض وفي يده بقايا سيجارته التي تقارب على الانتهاء حتى تسعه في أصبعيه فيرميها خلف ظهره مكملا حديثه، فيجرب أحيانا للحاق بها قبل أن تحدث الكارثة ويعود بسرعة قبل أن يفوته الحوار... تلك كانت أمسيات شادى، وفي أعياد ميلاده كانت تهدأ الليلة بالتهاني من محبيه ومرديده تتخللها اللكات وتنتهي بما يلحظه بالسماع إلى موسيقى فاجار «ترستيان أند إيزولدا» فيسبح على السكان أنعام تساب إلى الوجدان والجميع صامت، ويحول شادى هذه الأسطوانة الكرتونية إلى مسرحى بشرحه وتعليقاته. ولم أجد شادى حزينا هذا القدر من الحزن بقدر ما رأيته ساعة حريق الأوربا فقد هرع إليها وكأنه يحاول إنقاذها، وقف أمامها يتأملها وهي رائحة إلى زوال وأخذ يودعها بنظراته. وكان شادى مهموما بمصر وتاريخها واقعها ودائما ما يلق

على هذا الجيل بأنه فاقده وعيه بماضيه،  
ومستورد فكره لحاضره .

وحين تولي إدارة مركز الفيلم  
التجريبى بتكليف من الدكتور ثروت  
عكاشة وزير الثقافة فى ذلك الوقت بدأ  
شادى باكورة إنتاج المركز بغيلمه **الفلاح  
الصحيح**، ثم أخرج **سمير عوف** فيلم  
القاهرة ١٨٣٠ وعاطف البكرى فيلم  
طوبى لى الذى مثل فيه شادى دورا  
قصيرا لقائد مملوكى وكان يحى تلميذه  
ويتشجعه فى أول إخراج له وسافر مع  
مجموعة من المخرجين الشباب إلى  
أقصى الصعيد... إلى إنفرو... فى رحلة  
لاكتشاف مصر وأذكر منهم عاطف  
الطيب وإبراهيم الموجى ومحمد شعبان  
ومجدى كامل وميمى فرج وميمى بهزان  
وصلاح مرعى وأنا. ولطالما ذهبت إلى  
إدفو فى طفولتى وصباى حيث تقطن  
خالتي، وكنت أدعى أنى أعرف هذه  
البلدة جيدا، ولكنى مع شادى اكتشفت  
أنى لا أعرف شيئا فيها، وكأنى أرى  
الأشخاص لأول مرة بملابسهم المجدبة  
الأكمام يسيرين كطير يعب الهواء عبا -  
كملايس ونهس فى فيلم المومياء -  
شامسخين، منحوتى الوجهه... هم  
الشخص المنحوتة نفسها على حوائط  
معبد حورس... الوجهه نفسها. للملابس  
نفسها فيما عدا اختلافات بسيطة - هكذا  
قال شادى - فتبدلت اللبجان بالعمامة،  
وأصبح حزام الوسط شالا يوضع على  
الكف. وفى معبد حورس أخذ شادى  
يقرا لنا أسرار الأجداد وأساطيرهم. فما  
هى ذى إيزيس تذبذبها حورس فى وسط  
أحراش الدلتا ليخلص العالم من شرور  
عمه "سيت"، وهذا جدار معركة حورس  
مع عمه التى فقلت فيها عينه فأصبحت  
العين رمزا للخلاص ترسم على التوابيت  
حتى تحرسها من النهب والدمار. وحدث  
فى تلك الليلة بعد أن ذهبا إلى أماكن

مبيتنا، أنا فى بيت خالتي وشادى  
والرفاق فى أوتيل، وبعد أن انتصف الليل  
بساعة طلبنى بالتليفون وطلب منى  
الحضور فوراً فقد سمع فى وسط سكن  
الليل أصوات غناء، وتبعها الصوت مشيا  
على الأقدام وسط نباح الكلاب الذى يشق  
سكن الليل، وصوت الغناء يقترب. إلى  
أن وصلنا فإذا به احتفال بطور: وقام  
لعل البيت لاستقبالنا بحفاوة بالغة  
وأجلسونا بالصندرة، ورأينا صفتين من  
الرجال يتكروا كل صف فى مواجهة  
الأخر ويهتف المغنى الضعير يجلس  
للقرفصاء.. هو المغنى الضعير نفسه  
المنحوت على حوائط المعبد يغنى  
للفرعون... جلسته نفسها، ويكلمون  
ذكرهم، فهذا الصف من الرجال يتمايل  
بوقار لاسين جلابيبهم البهضاء ثوابت  
الأكمام المجدبة فإذا تمايلوا يمينا طارت  
الأجنحة يسارا، ويذوبن الأرض دبا  
كخيول جامحة تهز الأرض من تحتها،  
وتسرى فينا إحساسا بالنشوة، وأرى عين  
شادى فإذا بها تتأمل وابصامة رقيقة تكسر  
سجلته وكأنه أصبح جزءا منهم، ويهوى  
الصف الأول رقصة ليلدا نصف الثانى  
ذو الجلابيب السوداء - فى الرد، ويتزايد  
فى النشوة فيخرج من صدره زفرة قوية،  
وقصيره مع دقه الأرجل على الأرض  
فتلتهب المشاعر، ويطو صوت المداح فى  
مدح الرسول، وتتمايل الأجساد بمنة  
ويسرة ويخيم على المكان جو من النشوة،  
ونعد بعد أن أكلنا اللقمة وشرينا الجوزيل  
مع أصحاب المولد، وفى اليوم التالى  
نصحب على زقزقة العصفافير، والنلى  
يطلب شادى من مجدى كامل مهندس  
الصوت تسجيلها، ونكمل المسيرة. لقد  
وقع شادى فى عشق هذا البلاد - أهله،  
وسلوكمهم، وديوتهم... وكانت أمنية  
شيسادى ابن للمسياء، ولذى تعلم  
بالإسكندرية "بفكوريا كولودج"، أن

يشترى بيتا بإدفو ويسكن فيه، وعاد  
شادى فيما بعد مع صديقه صلاح  
مرعى لإدفو أكثر من مرة ليسجل  
عمازتها. أذكر منها تلك المرة التى  
خصصت لمعاينة معبد حورس لتصويره  
فى بعض مشاهد فيلم إخناتون وكنت  
أيضا معهم.

وقد بدأ الإعداد لفيلم إخناتون فى  
بداية السبعينيات وإن كنت لا أذكر على  
وجه التحديد إن كانت سنة ٧١ أو ١٩٧٢  
ولكنى أذكر جيدا أنه كان دائم البحث  
والتنقيب والحديث عنه قبل تصوير فيلم  
المومياء، وقد بدأ كتابه السيناريو  
بانظام بعد فيلم المومياء، ولا شذ ما  
كانت ذهنتى حين كلفنى بالاشتراك معه  
فى تصميم ملابس وإكسسوارات للفيلم،  
هذا الأستاذ يشرك تلميذه... باللهى...!!  
لقد شعرت بالفخر والزهو. وبدأت رحلة  
التقيب والبحث وهو يرشدنى ويدلنى إلى  
أى مرجع أجا. وبدأت برسم الملكة تى  
حسب توجيهاته، وكنت أجيد الرسم ولا  
أجيد التلوين، فرسمت الملكة تى وعلى  
رأسها تاج الكوبرات الذى وضع على  
مفرش مزخرف بأوراق اللوتس وهو تاج  
عليه كرسى إيزيس الشهير ومحاط بصف  
دائرى من الكوبرات المطعمة بالأحجار  
الكرمية. ولونها هو وأنا أتريه كما كنت  
دائما أتريه من قبل. ثم رسمت الملكة تى  
بتاج ريشتى آمون المذهبتين ولونها أنا  
ولكنه أصح ما أفسخته وأضاف إلى  
العينين كحلا أزرق فصارت آيه فى  
الجمال. وكان صلاح قد رسم بوابة قصر  
أمنحوب الثالث ولونها بالألوان الذهبية  
وجسد زخارفها باللون الأبيض حسب  
مسار المنزه فإذا بابا فخما نحتت عليه  
زخارف وكتابات، ولم يرسم صفى  
الأعمدة حيث إنه صفا من الأعمدة  
يتجهان إلى الباب الملكى ولكنه استعاض  
عنهما برسم كتلى عمودين على جانبيه

الباب كتمودج لبكية الأعمدة، و رسم شادى أمام الصود كاتباً فرعوتياً يجلس الترفصاء يدعنى على ورقه بردى مما أكسب اللوحة حياة. وكان صلاح جيد الظنوين. ثم رسمت بعد ذلك مشهداً لرحلة الملكة تى عبر الصحراء وهى محمولة على محفة ويتقدمها صف من الكهنة بمباخرهم ويحيطها اتباعها بما يحملون من زاد وزواد وقد رسمتها بإتقان، وشرعت فى تلوين سمائها بلون الفسق ولكنى لم ألتج فجاء هو ليصلحها فأزال بالماء ما لونه ولم يكن كثيراً وشرع فى تلوينها بلون الفسق أيضاً.. ولكنه لم يفتح، وتركها. وأعدت رسمها مرة ثانية وتأنيت فى تلوينها ففجعت وفرح بها شادى. أما صلاح فقد بدأ فى رسم أرضية قصر أمنتحت الثالث المسلمعة بالذهب واللغضة، وقد بدأ جو الملكب فى حركة دالمة وكأنه ممل للتحارب والاباحات. وخلق الزرف الخاص بالمصريات من كتبه لجزء أمام صلاح والآخر على لوحى تتهادىها عدد الحاجة، نبحت، وتسجل، وما يصعب علينا لنجا إليه فى شرفة المكتب يكتب أحد مشاهده واضعا نظارته المربعة على عينيه حتى تغيب الشمس فيدخل ليجلس على كرسيه ذى الريشون المذهبتين، ويرى لما كتبه لويس عوض خصيصة لفيلم إختاتين من أناشيد إختاتين... لك الملك يارب الضياء...، ونعود إلى أوراقتنا لكل ما بدأناه. وفى آخر الليل يحشرنا فى عربته الصغيرة إلى قهوة المقطم الكائنة بأول طريق المقطم فى أحضان الجبل والى وضعت كراسيها على ريوه صغيرة وعلى ناصيتها منريح ملوكى، وتسامر ونسأله.. هل من منتج ظهر فى الأفق ما دامت الثقافة بأجهزتها لا تنحرك؟ وتدور عين شادى متأمة الظلام الواقع على جبال المقطم، وتخرج من فمه الكلمات فى بطء يخلها دخان

سيجارته.. لم يحن الوقت بعد.. وتعود فى اليوم التالى لبدأ يوم عمل ممتع فى هذا الحقل الثمر. وإطالما رأينا دخلا علينا مختلا فى حركات راقصة.. لقد كتب مشهنا جديداً.. الملكة تى بكامل لباسها الملكى جالسه فى مقصورتها بمركبتها الملكية موجهة إلى ابنها إختاتين بمدينته الجديدة. وبدأ صلاح فى رسم مركبة تى التى يزيد طولها عن عشرين مترا. يرسمها بحجم كبير على ورق رخيص الصنع من ذلك النوع الذى يستعمل فى الطباعة، ويثبتها على ورق مقوى ويبدأ فى تلوينها فتصبح مركبة ملكية بحق تثق لليل وسط الضباب، ويجلس الملكة تى فى مقصورتها فيلتقط تاجها الذهبى شعاعا من الشمس ويرسله ثانية إلى الأفق. وبعد الانتهاء من رسمها يشبها صلاح على حائط بالفرفة الداخلية فتلوه بالكامل. وأرسم ملابس تى الملكية بإكسسواراتها وقد أحاط وجهها فوق شعرها المستعار جناحا حورس المذهبان وعلى جبهتها رأسا الكوبرا والدمر المترجان بتاجى الوجه القبلى والبحرى رمزا للملك، ونسأل شادى هل من منتج ظهر فى الأفق، فوجيب الإجابة نفسها مع دخان سيجارته.

ولم أر شادى ذاثرا مثل هذه الثورة حين كنا فى رحله استكشافية بمعبد الأقصر لاختيار أماكن تصوير الفيلم حين توقف فجأة عن شرح أحد حوائط المعبد ناظرا تجاه مجموعة من الزائرين الأجانب تتوسطهم مرشده سياحية فإذا به يغطيها بشدة والغضب يملؤه ويجهما بالجهل فقد كانت تقول للأجانب إن رمسيس الثالث يدعى رمسيس الكاذب لأنه لم يتكسر فى حرب قادش ولكنه سجل أنه انتصر. وقامت الدنيا ولم تقعد وانتبهت بدرى قاس لمسئولى الآثار وموظفيهم أدت إلى إيقاف المرشدة،

وحصدته لغزيره على تاريخنا، وعدنا إلى القاهرة لكل ما بدأناه. وكان إنتاجنا يزداد يوما بعد الآخر، وأصبحت وفرد تمنح إلينا من أصدقاء وغيرهم فيبرز إليهم إنتاجنا فيمدحوننا ويثنون علينا وأخذ شادى فى شرح أحد مشاهده فيسعدون، وقد رأيت أشخاصا من الأجانب أكثر من مرة يفدون إلينا ويبهرون بما أنمناه من رسومات، ويذاشون شادى ويعرضون عليه إنتاج الفيلم بالاستعانة بالخبرة الأجنبية، فيرفض شادى ويقول إنه لن يعمل الفيلم بغير المصريين. وبمر الأيام تلو الأيام ونحن نعمل، وشادى يكتب مشاهده، فلتزجها إلى رسومات ملونه ونعرضها للزائرين فيمدحوننا، يثنون على مجهودنا ويكى شادى كل مشهد وكيف يكون على الشاشة الفنية الكبيرة، ويخرجون مسرورين ونعود نحن إلى العمل ولكننا نفقد الأمل فى ظهور منتج للفيلم فكل المؤشرات تشير إلى غير المناخ الثقافى والاقتصادى وقد ظهرت موجة أفلام المقاولات التى يمولها تها صناعة الفيلم، وكنا نذهب ساعة الظهيرة إلى أميركيين عماد الدين لنتناول غداونا وهو طبق من السلطة الخضراء عليه قطع من البجر الأحمر ومعه أحيانا طبقا من المكرونة، ونلحظ تغيرات الشارع المصرى فى ذلك الوقت قد أضيف إلى عمارته الرصينة وهى عمارة العشرينيات تلك الترسومات المعمارية الملونة التى هى عماره البوتيكاات وتناثرت على نواصى الشوارع ووسط الممرات تلك الأكشاك التى ملأت بأنواع السجائر المستوردة واللعب المعدنية الصغيرة التى كتب عليها البيبسى كولا والسفن أب، امتلأ الشارع بالمارة ذوى الجلابيب البيضاء والأكمام الضيقة يضعون فوق رؤسهم تلك المغارش ذات التريعات الحمراء والسوداء الصغيرة



وكان يسميهم الحمام الأبيض، ونعود إلى المكتب لمواصلة العمل، ونجلس ثلاثتنا صادقين، نتمسك كوبا من الشاي، نقوم بعدها لاستكمال ما بدأناه، وأخطو خطوتين تجاه اللوحة البضع دقائق، وأبدأ في عمل تفاصيلها فأرسم عقد إختانون بتفاصيله وهي أقرب إلى الرسم الهندسي.. ولم أعد أسأل هل سيظهر هذا العمل على الشاشة الكبيرة؟ وينكب صلاح بحماس على لوحته، ويدخن شادى سيجارته فيأخذ منها نفسا عيقا. وقد كان يدخن سجائر «الكتك» فاستبدلها بسجائر فلوريدا المصرية الصنع، ولم أحسب أنه موقف قويم!

ويبدأ زائر جديد على رأس شادى، يفرض نفسه، هذا الملعون الصداق النصلي، فيبد أن كان يحوم حوله أصبح ملازمًا له بشكل دائم، وكان شادى يقاومه بأقراص الميجرائيل ولكنه كان هو الأقوى. وأصبح لدينا الخبرة والصن الكافيان بتوقع الزياره. وأخذ الصداق يشد، وأجرى إحصار ثلج لوضعه على موضع الألم عله يخدره ويحضر صلاح قوطة الحمام يعصر بها رأس شادى محاولا منع وصول هذا الملعون إلى الرأس. ويفيق شادى بعدها، ونعود إلى العمل، وتتكرر الزيارة، ويقاوم شادى، ورأيت شادى مرة يتأوه... فيخرج زفرة ألم شديدة من صدره... وكان الألم لا يحلّق.. ولكنى لن أنسى حين رأيت عينيّه تدمعان

وظللتا نعمل قرابة ثمانى السنوات فى تصميمات الفيلم، وعمل شادى كافة الفحوص الطبية لمعرفة سبب هذا اللعين، ولكن لا أسباب لوجوده، وظهر بريق من الأمل.. إنه محمد سالم منتج للفيلم، وأسأل أليس هو مخرج الفوازير ومكتشف

ثلاثى أضواء المسرح؟ نعم هو، ولكنه متحمس لإنتاج الفيلم... هكذا قال شادى.. ويدب النشاط فينا من جديد ونبدأ خطه تنفيذ التكريرات بورش أستوديو نحاس ويضمن إلينا الفنان محمود مبروك ليعمل أعمال اللحت. ولم أتحسب لسمد سالم ولكن تحمس شادى له كان متطفا بهذا الأمل الجديد، وقد اختلفت معه حول هذا فككت أرى أن هذا المنتج لن يكمل الفيلم على عكس رويته. وبعد فترة من العمل بالأستوديو تصل قرابة الأسابيع الست أو يزيد.. توقف العمل لأن المنتج لم يدفع أجور العمال ولا الخامات... ولم أتوقف عن العمل بالفيلم طوال ثمانى سنوات قبل ظهور محمد سالم، ولكنى توقفت بعد ذلك، فقد أصبت بالإحباط. وكنت قد أتممت لوحة للقرابين التى قنمها السفراء إلى أممحتب الثالث وذهبنا ثلاثتنا، شادى وصلاح وأنا إلى الصحاى الشهير الأستاذ نبيب معرض فى محاولة لانتشال المشروع من محمد سالم، ومكثت بعدها فى بيتى وسافر شادى وصلاح عدة سفريات الى معشوقته إيفو، وسافرت أنا مع الأستاذ صلاح أبو سيف لعمل فيلم القادسية بالعراق ومكثت فيها قرابة السنة، ورجعت لأجد شادى قد بدأ فى إخراج مجموعة أفلامه عن الحضارة المصرية، وهى مجموعة خاصة بتعليم الأطفال تاريخ أجدادهم بنأها بفيلم (كرسى ثوت عتخ آمون)، وعدت لأعمل مع الأستاذ والمعارف بأفلامهم وكنت أحاول ألا أجدن عما علمنى إياه شادى حتى لا أؤخر تعاليمه. وسافر شادى للخارج للعلاج ومعه صديقه صلاح وعاد وبه مسحة حزن، ولكنه كان شامخًا كعادته، والتصقت بشادى فى فترة مرضه وكأنى كنت فى غربة رجعت بعدها إلى دارى، ولازمته فى إقامته بالمستشفى، كنا

صلاح وأنا نتناوب المبيت معنا أهله ولصداقاه. ويمكن منه العرض ولكنه ظل شامخًا عزيز اللص، وعلى فراشه كان يتناوب معنا التكريرات ويزيد عليها بما نعرفه من قصص وأخبار حتى نلهيه عن أوجاعه المبرحة، قد زالت البسمة عن وجه شادى، وفى يوم نوبتى كلمنى عن نفرتينى وأنه لم ير لها دورا فعلا فى أحداث إختانون، وهو فى حيرة كيف يستخدمها، وتركته بعد أن تام مخدرا فلم تكن هناك وسيلة أخرى لتسكين أوجاعه إلا بحقة بالمخدر، وجاء صلاح لاستلام نوبته، ورجعت إلى بيتى مفكرا ماذا أقول له فى اللد عن نفرتينى ما دام هذا يستهويه، وكنت توصلت إلى حل يروق له، وفى اليوم التالى ذهبت متجها للمستشفى مبكرا لأريح صلاح من سهرته واقتراح فى عقلى أقوله عن نفرتينى بألا نلبيها نأجا ونجعل ملابسها بسيطة بلا علامات متميزة حتى لا تكون مؤثرة وتأخذ العين، وترجعت إلى غرفته ودخلتها فوجدته على الفراش مندا... ولكنى لم أجد... وخرجت من الغرفة ومشيت فى الممر الطويل ولكن كل شىء قد أخذ يتلاشى أمامى تدريجيا. حتى تلك الوجوه الشاحبة التى وقفت مراعصة - وأنا أسير فى الممر كأنه لا ينتهى - ويقفز إلى ذهنى قصيدة لصلاح عبد الصبور عن شق زهران ينطق بها لسانى ولكن بلا صوت وأجد نفسى قد استبدلت بزهران اسم شادى

كان شادى يحب الحياة

مات شادى وعينه حواء

فماذا نخشى نحن الحياة!!!!

أنسى أبو سيف



## شاذى عبد السلام ريح الشروق



مع أنور عبد الملك .

فيما بعد) الذى سيصبح أول مصرى يرأس مصلحة الآثار، بعد نصف قرن من الإدارة الأوروبية. أحمد كمال، الذى كان آنذاك أميناً عضوًا فى «الحزب الوطنى» الذى بدأ يتحرك بعد هزيمة عرابى باشا وصحبه، ثم احتلال مصر فى عام ١٨٨٢، ليعيد العدة لثورة تدريرية جديدة ابتداء من عام ١٨٩٢.

هكذا أشرقت علينا بداية ذلك العمل التاريخى الحضارى العظيم، فلم «المومياة» - الذى أصبح رمزاً لمحور

عن عصابة للصوم والمهرجين التى - هكذا يقول الشاب - لابد أن تتحرك فى قلب الصيف، لتنتشل جثث المومياوات من مقابر الفراعنة، ثم تهريبها إلى أوروبا، عبر مولائى هولندا، ويسكت الجمع، فى حالة انبهار وتردد، ثم يقرر ماسبيرو أن المشروع صحيح، ويكلف الشاب إعداد هذه الرحلة، ويعد بأنه سوف يطالب الأمن المصرى بإرسال سرية من بوليس السوارى (أى الخيالة) لحراسته، ويبدأ مسيرة الشاب، أحمد كمال (باشا

**ق** يرتفع السكار على المسيرة، المسيرة الطويلة، الفريدة، بشكل غير مألوف. غرفة يضئها ضوء ضئيل، مائدة اجتماع: فى صدرها ماسبيرو باشا، المدير العام لمصلحة الآثار المصرية آنذاك، ومن حوله رواده وطلبة الجيل الجديد، كلهم أوروبيون، ومعهم شاب مصرى.

يتحدث ماسبيرو: أبليت سلطات البوليس فى هولندا حكومة القاهرة أن هناك شبكة لتفريب مومياوات من مصر، ولا شك، إلى مولائى هولندا، وقردم، وأستردام، يسأل ماسبيرو: ما هو مغزى هذا النبا؟ ثم ما العمل؟

ولغت الزواد الطلبة بعضهم إلى بعض سكرًا. إلا واحدًا، يبرى، ويعرض خطئه: يريد أن يذهب إلى سعد مصر، إلى وادى الملوك بين الأقصر وأسوان، فى فصل الصيف. لماذا الصيف؟ لأن السياحة تتوقف، وبالتالي يبتعد رجال الأمن عن المنطقة، فلا يبقى فيها إلا الخفراء من اللوبيين، وعددهم ضئيل، إذن، فلنذهب إلى هناك، صيفًا، ولنبحث

التحرك الحضارى المصرى فى عصرنا، وأثار اهتمام أوسع الجماهير وكذا النقاد الحارفين فى شتى أركان المعمورة: فلم يكن من نخبة الأقالم الرائدة فى تركيا، عاصمة اليابان، حيث عرض مراراً وتكراراً أمام طليعة المثقفين والفنانين اليابانيين فى دار «أوانامى» أهم نوادى السينما هناك؟ قالوا عنه: «إنه مخرج الفيلم الواحد». قبله واحد؟ أم رسالة واحدة؟

إن رسالة «المومياء» كانت، فى الجوهري، البحث عن جذور مصر، فى قلب ثورتنا الوطنية، فى الوقت الذى تأكدت فيه «الدوائر الثلاث»: الدائرة العربية، الدائرة الأفريقية، الدائرة الإسلامية. كان السؤال، الفاسل، هو: هل هذه الدوائر تمثل الشخصية القومية الحضارية المصرية؟ أم أنها تمثل الانتماء القومى - الثقافي؟ أم أنها تشكل دوائر التحرك والنفوذ المصرى، حسب الترتيب الذى تقتضيه موازين القوى، عبر تاريخنا؟

لم تقدم «المومياء» إجابة «نظرية» عن هذا التساؤل الملح. ولكنما ذهب شادى عبد السلام، من خلال أحمد كمال، وحملته الناجحة لاستئصال العصابات التى أرادت أن تنتهك حضارة مصر آنذاك - ذهب إلى ما هو أهم من مجرد طرح السؤال. فقد تراكت حملات الغزو على أرض المحروسة. واستمرت مصر. إذن، أصبح السؤال، فى الأساس، هو: من أين الاستمرارية؟ وكيف يمكن ضمان المستقبلية؟

من هنا كانت رحلة شادى عبد السلام، باسم أحمد كمال، تؤكد أن قلب المسيرة الطويلة على أرض مصر

إنما تكمن فى متانة الانتماء الوطنى القومى الذى يربط بين قلوب وأفئدة وسواعد المصريين أجمعين. كما تكمن أيضاً فى ذلك الرباط العضوى العميق بين وجدان متمملاً فى طلائع الفكر والفن، وكذا، وفى الأساس، فى القاعدة للشعبية الواسعة من الفلاحين والعمال والجلود، من ناحية، دولة مصر الوطنية الحريصة على حماية ما هو ممكن، إعداداً لتحديات اللغد.

منذ اللحظة الأولى، منذ المفتر الأول، وحتى النهاية، منذ اجتماع ماسبيرو ورواده، حتى مسيرة موميوات فراعنة مصر، محملة على أذرع النوبيين، بين صفين من نساء الصعيد المتشحات بالسواد، إجلالاً وقسطاً، ومن ورائهن، صفوف بوليس الخيالة، نحو مركب العودة إلى القاهرة، من الجنوب إلى الشمال، على النيل...

سألته، ذات أمسية: كيف أتجه المهندس الشاب شادى عبد السلام إلى هذا كله؟

تحدث بحرارة وتأثر بالغين عن والده الكبير الفقيد المستشار محمد عبد السلام بك، وكيف دار بينهما الحديث عن تخرج شادى فى كلية الهندسة. كانت الوجهة الطبيعية هى فنون الهندسة التطبيقية، وبناء الصناعة الوطنية. وقد عرض شادى على والده مشروعاً آخر: أن يدرس تاريخ مصر، قديماً وحديثاً، ابتداءً من مكتبة الأسرة، وكانت من أهم مكتبات التاريخ المصرى، ولا تزال. وافق الوالد الكريم. واعتزل شادى فى غرفة بعيدة عن ضوضاء المدينة، يدرس بلهفة ملفات المجلدات والمجلات والتقارير

ليتعرف على جذور حضارة مصر، وسر استمرارياتها، ومفاتيح تحريكها آنياً ومستقبلياً - ابتداءً من الجذور. وما إن نفت هذه المرحلة، حتى قرر أن يتجه إلى صياغة الأفلام. مسيرة انتقلت من الاقتصاد الوطنى إلى النهضة الحضارية - بفضل هيام شادى، الشاب المصرى اللامع من أعماق صعيد مصر، بأرضه، وشعبه، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً.

من هنا بدأت المسيرة الطويلة، وليست مهلة السينما. من هنا بدأت عشر سنوات من الإعداد الدقيق: أولاً، وقبل كل شيء، دراسة ملفات قضية سرقة الموميوات، التى حطمتها أحمد كمال، وهى الملفات التى كانت فى رحاب المرحوم المستشار والده الكبير، ثم تدقيق دراسة تاريخ المرحلة المعينة على أساس أحدث نتائج علم المصريات. ثم - بيت القصيدة - تكوين مجموعة من الزملاء، والرواد، مدرسة كاملة، حول الفنان صلاح مرعى، والمثلة المشرقة نادية لطفي، وصحبهما.

مدرسة فريدة من نوعها، تركزت حول «مركز الفيلم التجريبي» فى وزارة الثقافة منذ عام ١٩٦٨ - سنة بعد نسخة حزيران (يونيو) ١٩٦٧ - وكذا، فى عشة كل يوم فى مكتب الوالد الراحل فى شارع ٢٦ بولبو (فؤاد سابقاً) بقلب القاهرة: هنا تجتمعت المكتبة الفريدة، والنخبة الرائدة للفيلم الحضارى فى قلب مصر. إلى أن تركنا شادى عبد السلام يوم الخميس ٩ تشرين الأول (أكتوبر) الماضى - شهراً كاملاً. ■

**أنور عبد الملك**



## كـانـت أيام لا تنسى



**قا** كنت أحاول أن أجِدَ لنفسى مكاناً بين نجوم التمثيل فى منتصف عام ١٩٦٨ م. وكنت أشارك فى بطولة مسرحية «شادم سيدين» فى مسرح الجيب. وفى إحدى الليالى وبعد نهاية المرض فوجئت به مع أخى صلاح سرعى مهندس الديكور - فى الكواليس - يهتلى عن أدائى فى المسرحية. ويطلب منى رأى أن نصعبه إلى مكتبه بشارع فؤاد للتحدث قليلا عن المسرحية وعن دورى.

كان يعمل أستاذاً لمادة «الديكور» فى المعهد العالى للسينما وكنت أعلم محبداً بقسم التمثيل، فى المعهد نفسه. لم نلتق ولكنى كنت أعرفه من خلال أعماله العديدة كمهندس ديكور ومصمم للأزياء فى كثير من الأفلام الكبيرة والجيدة التى أكدت صدقته لهذين الفنانين فى تلك الأيام.

فى مكتبه أحضرت أنى فى محراب للثقافة والفن وأثناء انتظارى للتجان الشاى قدم لى شادى بعض «الاسكتشات» لأتصفحها.

وكانت المفاجأة فى واحدة من هذه الاسكتشات. وجدت نفسى جالسا تحت

ولحسن حظى كنت من وقع عليه الاختيار لأداء شخصية «وليس فى فيلم «المومياء»

وبدأت الرحلة..

جلسات عمل.. لقراءة السيناريو ومناقشته وتحليله.. والتعرف على الشخصيات وأبعادها

بروفات للأداء.. وضبط إيقاع الأداء.

ثم الملابس.. وإصرار من شادى على أن يرتدى كل ممثل ملابس

قدم أحد التماثيل للفرعونية... نعم... إنه أنا، الملامح نفسها الشكل نفسه.. الروح نفسها.. نفسها.. نفسها.

كانت اسكتشات لكل لقطة من

سيناريو فيلم «المومياء» وكان شادى فى رحلة للبحث عن ممثلين لشخصيات فيلمه. زار المعاهد العلمية... الجامعات شاهد كل الأعمال الفنية التى تعرض فى تلك الفترة.. فى المسرح... السينما... التليفزيون.



## المسيرة الساهرة في أكتوبر

**ق**ا في مارس ١٩٧٤ قامت القوات المسلحة المصرية.. بإعادة عبور قناة السويس.. وذلك لإتاحة الفرصة للتصوير السينمائي لأفلام «الرصاص لا تزال في جيبى، وجيوش الشمس، وفيلم آخر لهبنة الاستعلامات.. وكنت أعمل مساعد مخرج لشادى عبد السلام فى فيلم «جيوش الشمس» حيث تنقلنا بين المعسكرات المختلفة فى منطقة الاسماعيلية لتصوير أحداث الجند وتعليقاتهم.. كما تم تصوير بعض المصائبين فى مستشفى التأهيل المهنى بالعجوزة.. وفى حديقة أستديو نحاس تم تصوير المشاهد التى ظهر فيها بعض المذنبين يزورون جديداً مصاباً.. كما تم تصوير معركة ليلية فى إحدى

الجميع إلى غرفهم.. ولا يعودون لتناول العشاء فى مطعم الفندق إلا إذا ارتدى كل واحد منهم بدلة أنيقه.. وصعدنا إلى غرفنا.. وبعد قليل عدنا جميعاً.. وكل منا يرتدى بدلة أنيقه.. وتطلقنا حول مائدة واحدة.. وتبادلنا الحديث فى صوت خفيض.. مالت إلينا أنظار الجميع من سائحين وزوار وعاملين بالفندق.. ومما جعلنا موضع احترام وإعجاب من الجميع.. وهكذا كان سلوكنا كل ليلة..

كان شادى يطمع فى تشقة جيل جديد ومختلف عن جيل من الفنانين والفنديات.. جيل شديد التميز فى كل شىء..

وانتهينا من التصوير.. ولكن لم تنقطع صلتنا بشادى عبد السلام.. كان حريصاً على متابعتنا وتوجيهنا وتصحيح مسارنا.. كان شديد الحرص والخوف علينا.. كما لو كنا أبناءه..

ومن جانبنا كنا كثيرًا ما نلجأ إليه.. نستشير.. ونطلب منه العون فى كل ما يواجهنا من مشاكل وعقبات.. ولم يكن يبخل علينا مطلقاً.. ففتح لنا صدره وفكره.. ومنحنا كل وقته وجهده حتى آخر لحظة من حياته..

رحم الله شادى.. ذلك الفنان العظيم..

وأعان الله أجيالنا الجديدة.. التى تتفقد الزائد للمعلم القدوة.. الفنان. ■

الفلاح النصيح... وتوس

أحمد مرعى

الشخصية التى سوف يؤديها فى حياته الخاصة حتى يعود عليها..

استغرقت هذه المرحلة ما يقرب من ستة أشهر.. فى نهايتها كانت قد توصلت روح الألفة والصداقة والمحبة بين فريق العمل من فنانين وفنيين.. وأصبحت كأسرة واحدة.. شديدة الترابط والالتزام والنظام.. ثم بدأ التصوير..

كان اليوم الأول بالمتحف المصرى بحضور السيد الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة.. والمخرج الإيطالى العالمى ريبوليني والمصور الفنان عبد العزيز فهمى..

وكان المشهد الذى صور فى هذا اليوم.. هو المشهد الأول فى الفيلم.. وهو اجتماع علماء الآثار.. كان هذا اليوم شبه بالاحتفال بمناسبة بدء التصوير..

رغم أن معظم مشاهد الفيلم.. قد تم تصويرها فى أماكن شديدة الصعوبة.. كجبال البر الغربى فى الأقصر وبعض الصحارى.. إلا أننا لم نشعر بالإجهاد.. وذلك للتنظيم الشديد.. ودقة خطة العمل.. وقد كان شادى حريصاً على وضعها وتنظيمها بنفسه..

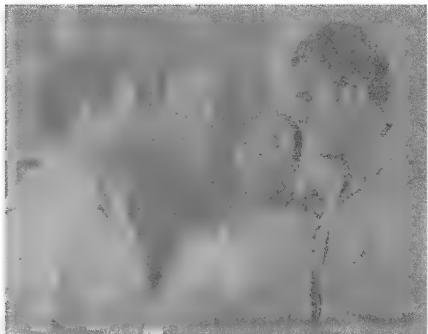
كما كان شديد الحرص على المحافظة على المستوى الفنى والارتقاء به عند جميع العاملين معه.. كذلك كان شديد الحرص أيضاً على المحافظة على المستوى السلوكى والأخلاقى.. وكذلك الشكل العام والارتقاء به لديهم..

أذكر أنه عندما سافرنا إلى مدينة الأقصر للتصوير.. وفى اليوم الأول من وصولنا.. وفى الليلة الأولى.. تجمعنا لتناول العشاء فى مطعم الفندق.. فوجئ شادى ببعض يرتدى الجينز.. أو الجلابة.. أو.. فأمر شادى أن يعود

الجرنيكا بالأبيض والأسود... لون للصحف.. ووزع الأشكال على اللوحة كما لو كانت صفحة من جرنال... فالدمار قد سمع عنه ولم يره... سمع عنه من الصحف..

هكذا تعامل شادي عبد السلام مع لقطات المعركة المستعارة من فيلم آخر.. فقد طبعها فوق لقطات تصور الصحف الأجنبية التي وصفت المعركة المصرية.. ففى عن نفسه شبهة الادعاء بأن هذه اللقطات من تصويره أو أن هذه اللقطات تعبر عن حرب أكتوبر، وأصبحت هذه اللقطات فى فيلم جيوش الشمس لا تعبر عن شادي عبد السلام بل تعبر عن المراسلين الأجانب الذين كتبوا فى صحف أجنبية.

وتعتبر قيمة الفيلم الحقيقية ليست فى أنها تسجل للمعركة بل فى شهادة الجنود الذين خاضوا هذه الحرب فالفيلم ملء بتعليقاتهم.. وقد اقررت الكاميرا من وجوههم التى صورها شادي بحب وإعجاب وتقدير.. وأكثر أن صدقة حكيمه ربطته بأحد الضباط وأحد الجنود.. وكانا من مصابى العمليات الحربية.. لكن روحهم المصرية كانت فى ملتهى التآلق.. ولقد اقترب شادي من وجوه الجنود إلى الحجم المعروف سيلمانيا بلمعة مكبرة جدا للوجه... وهى لقطة تكفى بالجبهة والعينين حتى منتصف الذقن.. وقد تم التصوير بهذا الحجم.. لكن نسخة الفيلم المعروضة تعرض بعض الوجوه فى حجم مكبر جدا جدا.. حيث لا تظهر سوى عيونهم وهم يتحدثون.. وذلك بسبب تخلف المعدات السينمائية فى تلك الفترة.. وهى صعوبة أخرى توضع إلى جانب عدم وجود أرشيف فى اللقطات الحية.. وكانت المعدات السينمائية فى تلك الفترة.. كبيرة الحجم ثقيلة الوزن.. فلم تكن تعرف البطاريات



إنشاء تصوير جيبس الشمس ١٩٧٢ مع مجموعة من الجنود.

والحق أن هذه اللقطات تمت استعارتها من الفيلم الليتنامي «معركة الجبس» الذى يصور الحرب بين فيتنام والولايات المتحدة الأمريكية. وقامت فيتنام بمرض هذا الفيلم بالقاهرة للتدريج بالسياسة الأمريكية.. ولم تقم باسترداد نسخة الفيلم فأصبح هذا الفيلم هو القاعدة المرجعية لسينما أكتوبر.. وتبعثرت لقطاته فى الأفلام المصرية.

..ورجد شادي عبد السلام نفسه مضطرا لأن يذهل من هذا الفيلم.. حيث لايدل آخر.. وقد أرقته هذه المشكلة وكان واعيا أن الجمهور قد حفظ هذه اللقطات وتعرف عليها فى أفلام كثيرة.. وقد وصل إلى حل.. «سبق أن توصل بأهلو بيكاسو إلى الحل نفسه.. قبله بأربعين سنة.. عندما تم تكليفه برسم لوحة تمثل هجوم الفاشيست على قرية جرنیکا وإبادتها.. ولم يكن بيكاسو هناك فى جرنیکا ساعة الهجوم عليها.. ولم ير كيف دمرت.. لكن عن طريق الصحف رأى صورة للدمار وقرأ قصصا عن الهجوم.. فكان أمينا مع نفسه حين رسم

غرف المبلى الإدارى لأستوديو نحاس.

وقد واجهت شادي عبد السلام مجموعة من الصعاب.. مثله فى ذلك مثل أى مخرج يتصدى لعمل فيلم عن حرب أكتوبر.. أبلى هذه الصعاب هى عدم وجود لقطات حقيقية وثائقية تم تصويرها فى الحدث.. وتم الاحتفاظ بها فى أرشيف فى.

فلا يوجد لقطة واحدة حقيقية تسجل لحظة العبور أو أى لحظة أخرى فى معركة ٦ أكتوبر..

وهو أمر مؤسف أدى إلى حرمان ذاكرة الأمة من أهم إنجازاتها.

وقد يتساءل القارئ عن سر هذه اللقطات التى تصور الاشتباك بالقنابل التى تنفجر فوق مواقع المدافع.. والصواريخ التى تصيب الطائرات.. فتسقط محترقة.. والصاروخ الذى يصطاد صاروخا آخر ويمنعه.. هذه اللقطات تزين أفلامنا (التسجيلية والروائية) كتعبير عن وقائع معركة ٦ أكتوبر..



## شادي عبد السلام طارت الزهرة في الريح وظلت عبقاً

**قا**ولك الآن في دمناء سجدة، ولدا  
فيك ما تملحه الشمس لأبنائها،  
لك ما تبقى في خاصرة هذا الوطن من  
درع وقوس وحروف وموسيقى تحت  
بوابة اللصم. قلت لي: من هنا يدخل  
الفراخ. وفي شارع الدراسة، قلت لي:  
هنا عاش عبدالرحمن بن خالدون ولم  
يكتب كلمة واحدة عن الأهرامات، كأنه  
لم يرها! كنت غاضباً.

### نبذة

في مطعم ليدو، الذي تحببه كذا  
نجلش: أنت وصلاح ومرعي وأنا ونفأة  
قلت لنا: سأموت في الثالثة والخمسين من  
عمرى. وقد كان، وإن كان شادي قد  
عاش بعد هذا العمر بثلاث سنوات أخرى  
إضافية.

تجعل من السهل الحصول على المؤثر  
المطلوب في أقل وقت..

وكان شادي عبد السلام يعمل في  
غرفة المونتاج نفسها التي يعمل بها  
المونتير الإيطالي.. الأمر الذي جعله  
يطلع على طريقته في العمل.. ولقد  
استأنه شادي عبد السلام في استمارة  
بعض المؤثرات الصوتية.. وضمنها فيلمه  
جيوش الشمس..

وقد عرض الفيلم في أكتوبر ١٩٧٥  
الذكرى الثانية لحرب أكتوبر وتميز عن  
مجموعة الأفلام التي كان موضوعها  
حرب أكتوبر بإبرازه الروح المعنوية  
المتروجة التي تمتع بها كل أفراد الشعب  
المصري في تلك الأيام..

وكانت نهاية الفيلم تشير إلى السلام  
القادم.. فيما يشبه النبوءة.. طفلة تطلق  
باب دبابة.. وكأنها تضع نهاية لكل  
الحروب.. وموقعاً عسكرياً في صحراء  
سيناء وقد نبئت إلى جواره عشبة  
خضراء.. وكأنها دعوة لإنماء سيناء  
بالبزاعة. ■

### إبراهيم الموجي

بحجمها المتوافر الآن.. بل كانت تماثل  
بطاريات السيارات.. وحتى تصبح قابلة  
للحمل كانت توضع داخل صندوق  
خشبي له يد خشبية.. فكان عامل  
الكاميرا وهو يحمل صندوق البطارية يبدو  
مثل من يحمل صندوق رزنيش تلميع  
الأحذية.. كذلك لم يكن متاحاً لشادي  
عبد السلام جهاز تسجيل صوت  
بترزامن بطريقة دقيقة مع كاميرا تسجيل  
الصورة.. بل كان الجهاز امتحان لا يصلح  
لتسجيل الحوار وإن كان يؤدي الغرض لو  
كان المطلوب تسجيل موسيقى تصاحب  
الصورة.. وكانت النتيجة أن حركة شفاء  
الجنود لم تتزامن مع أصوات حروف  
بعض الكلمات.. وأتفق شادي عبد  
السلام الساعات الطوال مع مونتيرة  
الفيلم رحمة مختصر في محاورات  
لا تنتهي لعلاج هذا الخلل.. وأخيراً قرر  
تكبير الرجوع لتصبح الشفاء خارج  
الصورة.. والغريب أن حروف الكلمات  
تزامنت مع حركة الممثلين وأعطت أثراً  
طبيعياً.. كما أظهرت بشكل بارز أسلوبية  
المميز، فكانت العين التي تتحدث هي  
لمسة شادي الساحرة، كما أن قصور  
إمكانات الصوت حرمت شادي عبد  
السلام.. من أن يتمكن من تسجيل  
مختلف أصوات المعارك.. والحقيقة أن  
أصوات المعارك لها أكثر من مصدر فقد  
تسجل تسجيل حقيقياً أو تنقل من شرائط  
من مكتبة الأصوات.. وطبعاً لم تكن هذه  
الاصوات ضمن محتويات أي مكتبة..  
وأخيراً حصل شادي عبد السلام على  
هذه الأصوات من فيلم الرصاص لا تزال  
في جيبى، وهو إنتاج ضخم لرمسيس  
نجيب استعان فيه بمونتير إيطالي ليقوم  
بمونتاج المعارك صوتاً وصورة.. وكان  
هذا المونتير يعمل في ظروف إنتاجية  
طبيعية وفرت له إمكانيات كبيرة.. كما أنه  
كان على كفءة عالية.. فقام بقبوب  
أصوات المعركة وفهرستها بطريقة علمية

## عزف

كانت الظلمة تكسو وجه الأرض  
وأنت وحدك في معبدك المضيء تخط  
برديتك:

أقم العدل

ولا تدع الميزان يهتز

فالأرض التي سكنتها الآلهة سوف

تهجرها السدائل

إذا ما جاع الناس

وارتجف الحق

وسكت الحاكم

## سر

- هل أقول لك سرا؟

- ياريت

- هل تعلم أنني صممت أول بدلة رقص  
مصرية لتحية كارويكا، هذه السمراء  
الجميلة أحس فيها بأصالة تمتد إلى قرون  
الماضي وزهوه.

## حزن

بعد رحلة إلى اليابان يقول المعلم:  
أزصحتني البيانات الأمريكية الطراز...  
إنها خيانة للمعمار الياباني القديم، كم  
سوف يحزن كيراساوا على هذا القبح!

## لقاء

في حضرة شيخ البدائين حسن فتحي  
يدور الحوار:

- نعم قرأت بحثك.. «القاهرة مخالفة  
كبرى، وأحسنت أنها بالفعل مخالفة  
كبرى ويسأله حسن فتحي ضاحكا: من  
أين أتيت بهذه الترجمة لطوان البحث؟

أليس هذا ما تقصده؟.. لقد فكرت  
في ترجمته ولكني لم أشرع في ذلك..  
نعم يشيد الناس بيوتهم.. فهل أصبحنا  
بهذا القبح وهذا التشوه؟

إنني خائف على مستقبل هؤلاء الذين  
يسكون العيش والزنازين الحجرية  
المسماة بالمعابر الحديثة.

ولك الآن أن تنام في حقل  
الحناع. تقول: في المنيا كانت والدتي  
مريضة، وعندما زرناها أهديتها باقة  
من الحنناع فابتسمت ونهضت من  
فراشها.

## حوار

على مائدة العشاء يجلس المخرج  
الإيطالي الكبير زيفاريللي وجواربه  
شادي عبدالسلام:

- أي كتاب عن مصر دفعك إلى  
زيارتها وإخراج فيلم عن ملوكها ياسير  
زيفاريللي؟

- ليس هناك كتاب محدد ولكنها  
بعض قراءات.

- أنت لم تعرفنا إذن. إنني قرأت أكثر  
من خمسين كتابا عن إيطاليا ولم أفكر في  
عمل عن دافنشي!

لازلت أتذكر هذا المعلم الفريد. لم  
يكن شادي عهد السلام مجرد مصمم  
مناظر أو مهندس ديكور أو حتى مخرج  
سينمائي، ولكنه كان مزجا مصرية غريبا  
ونادرا. كان ملكيا في السياسة! يؤمن  
بالاستقرار والعمران ولا تعنى كلمة  
«الثورة» بالنسبة له سوى «المعرفة».

يحترق الجهل ويمتد للتعصب ويكره  
الصوت العالي! مرة واحدة ارتفع صوته  
ونحن في مكتبه. كان يتسالم غاضبا: ما  
الذي ملحننا إياه هذا المسمى «مصر  
النهضة؟ ربما منحنى جهاز الكاسيت  
لكي أستمع إلى بيتهوفن ولكنه رغم  
ذلك، يبقى اكتبه كبرى!

مازال المعلم يتحدث في السياسة:  
المسيونية هي امتداد الهكسوس وهي  
نتاج التعصب والخرافة. إنها فكرة صليبا  
لا تنتمي للحضارة ولا تنسب للإنسانية.  
مجرد فكرة إجرامية!







## عرفه الناس قبل أن يشاهدوا فيلمه

**ق**نقرأ بين الحين والآخر أن الفنان المصري شادي عبدالسلام لم يزل أى تكريم فى حياته فى مصر، وأن فيلمه الأشهر «المومياء» تعرض للهجوم عند عرضه، وقيل إنه ساقط ودرن المستوى، وأنه وفيلمه لم يكرم إلا فى أوروبا وأمريكا، وأن من واجب وزارة الثقافة العمل على إنتاج مشروعه عن إخناتون.

وهذا الكلام يتكرر كثيراً بين الحين، وأرى من واجبي وقد عاصرت شادي عبدالسلام، وكنت من أسدقائه أن أكتب شهادتى حول هذا الموضوع. فالواقع أن شادي عبدالسلام لم يضطهد أبداً، بل كان الطفل الممثل لوزارة الثقافة، حتى إن منتج فيلمه كان ثروت عكاشة بنفسه، ومن مكتبه فى

فاجتر الهادئة فى «باريسفال» لقد جاء التوزيع الموسيقى فى «الحضرة» عقوباً ومقتعاً فى آن. بينما يختلف الأمر لدى فاجتر.. فهذه اللحنات الحية التى تنبض بها «الحركة» هى نبضات قلب فاجتر نفسه.. ما أشبه فاجتر بالدندراوية!

### دفاع

فى حديقة منزل الفنان الكبير محبى الدين حسين يدور جدل حول الشخصية المصرية ويتهمها أحد الفنانين الموجودين «بالسلبية» و«الخنوع» منذ عهد الفراعنة!

ويخشى المعلم من هول الاتهام... من قال لك إن الفراعنة كانوا يعلسون الناس الخنوع؟ إننى أتحدى أن يخاطب رجل من عامة الناس للحاكم كما خاطب المصري الفصيح حاكمه. أتحدى أن يضم ثروت أى أمة مثل هذه الصفحات العظيمة...

يقول المصري الفصيح لحاكمه:

انظر

لقد عينوك لى تكن سدا

يمنع الناس من الخرق

ولكن...

انظر.

انظر

لقد أصبحت البحر الذى يغرق فيه الناس

إن سلة من الفاكهة تفسد قضائك!

ولا تزال الذاكرة محشوة بالصور والحكايات عن المعلم العظيم شادي عبدالسلام. ولا يزال كثير منها غائراً فى الأعماق...

فيا أيها المعلم العظيم... نحن لم نل لكن طویل الجرح يغري بالتداس. وأعلم أنه: طارت الزهرة فى الريح وظلت عبقاً. ■

**أحمد إسماعيل**

شاعر وصحفي مصري

يصمت حسن فتحى، ويطلق فى حزن: وماذا عن فيلمك يا شادي؟

جاءنى عرض تمويل فرنسى وآخر جزائرى، أما الأساة فقد فوجئت بعرض إسرائيلى!

— وماذا فلتت؟

— لا شيء... رفضتهم جميعاً! كل بلاد الدنيا عرضت تمويل «إخناتون» إلا مصر!

### حاشية

كان شادي يرى أن الحضارات تدور ولا تنتهى. وأن الانقطاع لا يعنى التغطية مع الماضى، وكان يرى أن فجر الضمير الذى اندلع من هذه الأرض تفشاه الآن سحابة سوف ترحل ذات صحوة. وكان يرى أن الحضارة الغربية قدمت «التغطية» ولم تقدم الفكر الإنسانى بمعناه. كان يرى أن «الفكر الإنسانى» يلهم على دعامتين «العقل» و«السماع»، وقد خلا الفكر الأوروبى من هاتين الدعامتين، مصر وحدها هى مهد هذا الفكر وترثته، انظر إلى هؤلاء الملوك وراثيلهم وكثرهم الجميلة... أى فكر عملاق وراء هذا الجمال النافذ وكان يحلم بعث الحضارة المصرية القديمة. ووصل ما انتقع بينها وبين الأجيال الحالية. ولذلك كتب فوق أفلامه التسجيلىة «أفلام تعليمية» فهو يريد أن يحلم الناس ما عرفه أبائهم.

### موسيقى

فى حجرة مكتبة ذات الضوء الخافت، يصمت الجميع لستمع إلى تسجيل «الحضرة الدندراوية».. حلقة ذكر لمدة ساعتين تعتمد على «المتعة» والهمهمة... إيقاعات غريبة ومتفرقة. وكان المعلم قد سمعها فى قرية دندرة، بمحافظة قنا أثناء تصوير «الحسن» عن معبد «إدفو» الرهيب.

يقول المعلم: تأملوا هذا الهارمونى البديع وتعالوا نقارن بينه وبين موسيقى

وفي عام ١٩٧١ تشكلت في مؤسسة السينما لجنة الإنتاج، ومن واقع عضويتي لهذه اللجنة أشهد أن المرحوم عبدالحميد جوده السحار وافق على ملخص فيلم إختاتون الذى قدمه شادى عبد السلام، كما وافقت عليه اللجنة بالإجماع، وأشهد أن السحار عندما علم أن المؤسسة سوف تتوقف عن الإنتاج طلب من شادى الانتهاء من السيناريو، أو حتى البدء فى التصوير لمدة أسبوع قبل أن ينتهى السيناريو حتى يعتبر الفيلم من الأفلام «المفتوحة» التى بدأ إنتاجها، ولكن شادى لم يرض بالسرعة وكانت تلك طبيعته، وحقه، فلما جاء نوفمبر ١٩٧١ صدر القرار بتوقف القطاع العام عن إنتاج الأفلام، ولم يعد من الممكن عمل أى شيء.

وطوال عشر سنوات بعد أن انتهى شادى من كتابة السيناريو لم تجد وزارة الثقافة أى طريقة لإنتاج الفيلم مع الأسف وكان عليها أن تجد لإنتاج الفيلم بواسطة مؤسسات عربية مثل مؤسسة العراق ومؤسسة الجزائر، ورفض أكثر من عرض من شركات أوروبية، لأنه كان يريد الفيلم مصرياً خالصاً.

والكريم الوحيد لاسم الفنان شادى عبد السلام هو الاهتمام بتجانيات الأفلام التى أخرجهها بالفعل، وكما أخرجهها تماماً، وعرض الأفلام الناقصة كما هى، ونشر سيناريو إختاتون فى كتاب كما تركه، وإقامة متحف لأعماله الفنية من رسومات وتصميمات، وجمع كل ما نشر عنه فى مصر والعالم العربى، ودراسة أعماله دراسة علمية وفنية دقيقة ومبتكرة. ■

## سمير فريد

نائب سينمالي مصرى معروف



مشهد تعلم الكتابة .

وقد كان من المقرر أن يعرض المومياء فى مهرجان كان ١٩٧٠، ولكن السفارة المصرية فى باريس، وبواسطة مدير التصوير المعروف رمسيس مرزوق أرسلت نسخة الفيلم إلى مهرجان صغير يدعى أبين، فحرم من الاشتراك فى كان، وفى جميع مسابقات مهرجانات السينما الدولية بعد ذلك.

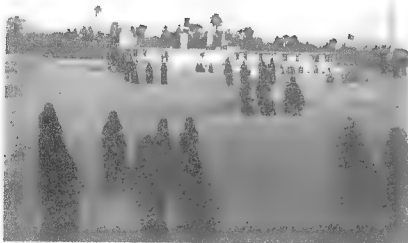
وقبل أن يعرض المومياء عرضه التجارى الأول فى القاهرة عام ١٩٧٥ كان شادى عبد السلام من الشخصيات العامة المعروفة فى مصر. وكان ذلك بالطبع يرجع إلى الصحافة المصرية والنقد السينمائي المصرى لأن الجمهور لم يكن قد شاهد فيلمه. كان شادى عبد السلام فى الفترة من ١٩٧٠ إلى ١٩٧٥ عندما يدخل إلى إحدى محطات التليفزيون مثلاً لتعبئة سيارته ويقابل بالحفاوة ويسأله اتصال متى يعرض الفيلم. كانت صورته قد نشرت مئات المرات فى الصحف المصرية، وكان اسمه قد نشر آلاف المرات فى هذه الصحافة، ولذلك عرفه الناس قبل أن يشاهدوا فيلمه.

نصر عائشة فهنى بالزمالك، وكان مدير الإنتاج هو مجدى وهبه من مكتبه فى نهاية شارع مقر مجمع اللغة العربية الآن. وإذا كان أغلب الناس يعرف عكاشة، أهم وزراء الثقافة فى مصر المعاصرة، فربما لا يعرف كثيراً أن مجدى وهبه - وكان وكيل وزارة الثقافة للعلاقات الخارجية واحد من أعظم وأكبر علماء مصر. وقد تولى عكاشة وهبه تذليل العقبات أمام إنتاج فيلم المومياء عندما اعتبره البعض من موظفى مؤسسة السينما من الأفلام الغريبة التى لن تحقق أية إيرادات.

ومذ العرضين للخاص الأول لفيلم المومياء فى قاعة ريفولى الصغيرة عام ١٩٦٩ كان الفيلم موضع حفاوة كل نقاد السينما فى الستينيات، بل وموضع حفاوة عديد من الكتاب والمثقفين ونذكر هنا مثلاً أن المقال الوحيد الذى كتبه الراحل الكبير لويس عوض عن السينما فى مصر كان عن فيلم المومياء وأن فيلم المومياء كان أول فيلم مصرى يعرض فى نادى سينما القاهرة حيث قدمه سامى السلامونى.



## لقد تسلسل إلى السينما سرا



**فا** بدأت معرفتى بشادى عندما كنت أعمل بأستوديو نجاس فى حجرات المونتاج بالدور الأول، وقد كان ذلك فى بداية عملى كمونتير، وكان هو مديرا لمركز الفيلم التجريبي بالدور الطوى، وكنت أعمل مساء حيث إننى كنت مونتيرا مبهتلا ولا أستطيع العمل صباحا، حيث إن ذلك الوقت كان مخصصا لكبار المونتيرين. (وعندما كنت أعمل مونتاج فيلم «النيل أرزاق» مر على «شادى» يدعسونى لأحد الكافديريات القريبة لى نحتسى بعض المشروبات وفى تلك المرة وقف يتأمل بعض اللقطات معى، وبعد فترة دعوته لى يرى معنا الفيلم، وقد اكتمل العمل فيه، وأصبح نسخة صالحة للعرض، وبعد الانتهاء من العرض جلس شادى صامتا فترة وكانت هذه إحدى صاداته عندما يفكر، ولم يكن يعلم أننى أعرف ذلك عنه، فانتابنى القلق وطالت فترة الصمت هذه فسالته قلقا: مارأيك... ففوجئت بشهادة جميلة فى حقى كمونتير لن أنساها وفرحت بها واعتبرتها شهادة مهمة فى حياتى الفنية شجعتنى كثيرا فى عملى الفنى - ثم فوجئت به بعد ذلك يعطينى التصريح بعمل مونتاج أفلامى

الكبار، وأيضا بدأت أمتنع بمسامرة شادى مثل بقية تلاميذه، فقد كان شغله الشاغل هو الفن، وعندما يتسامر، معنا، وأقول يتسامر لكه لم يلق علينا يوما محاضرة، ولم يشعرنا بأى استاذية، ولأن موهبته كانت عميقة بمعرفة عريضة وحساسية شديدة لمصر والمصريين، فالاقتراب منه كان بالنسبة لنا مثل المعلم لمصبيه، وهى المجموعة التى ذكرتها، وهذه الطريقة كان لها أثر بالغ فينا، لأن المظومة أو الشعور الفنى كان يصل إلينا

على موقولا المركز التجريبي وأصبحت أحد أعضاء المركز مثل صلاح مرعى وأنسى أبو سيف ورحمة منتصر ومجدى كامل، وسمر عوف وعاطف البكرى ومجدى عبد الرحمن، كل هؤلاء الفنانين الذين صقلت موهبتهم فى فن السينما الجميل بالمركز الذى اعتبره معهد السينما الثانى بقيادة شادى عبد السلام.

ومنذ ذلك الحين بدأت أمتنع بالعمل نهائى فى حجرة المونتاج مثل المونتيرين

بكم معه الود ومن خلال علاقة إنسانية  
وكم كبير من المعرفة ورغبة في الصدق  
للقنى، وأحسست أننا انتقلنا منذ فترة من  
معهد السينما إلى ذلك المعهد، وهو معهد  
شاذى الذى حفر فى نفوسنا كثيرا من  
الشمسور اللقى، والذى بدأ بظواهر  
المجتمع، ومعرفة التاريخ، ومر بكل  
المتغيرات التى تنم فى المجتمع ثم تنقل  
لمناقشة أسلوب الإيقاع فى السينما  
وموسيقى الفيلم حتى إنه فى أحد الأفلام  
قد جعلنا نغزف قطع موسيقى مقطوعة  
لكى نضعها فى فيلم «الأهرام وما قبله»  
ونحن لا نعرف ولم نمارس الحزف من  
قبل فقد كانت تجربة غريبة وإننى اعتبر  
تلك السنوات قد أثرت فىنا كثيرا وأسفت  
بانتهاه مركز الفيلم التجريبي الذى انتهى  
برحيل شاذى عهد السلام..

وعندما بدأت العمل بالمعهد كأستاذ  
غير متفرغ وكان الفصل فى ذلك يرجع  
للمسلة العزيزة رحمة منتصر وأحد  
أعضاء المركز البارزين، وهذا تكمن دلالة  
المركز فى تربيته لفنانيه الذين بعدوا كل  
البعد عن اللئاس غير الشريف وعلمهم  
وعلمنى كيف يعامل طالب الفنون بشكل  
ودى حتى يستطيع أن يستوعب ما يلقى  
عليه من مطروحات وما يوحى إليه من  
نور فى وحس سينمائى حيث لا بد أن  
تنهض بمرهبة من قدر تشجيعه المستمر  
وتحفيز مواهبه وقدراته مع توجيهات  
هائلة دون أى نوع من الفرض حتى لا  
يصبح طالبنا فنيا بل يصبح فنانا له موهبته  
وعقله مستقلا عن قبله من أساتذة دون  
التقليد أو الخوازيق من شأنه لكى يصبح  
فنانا متوازيا وهذه كانت طريقة محلا-

فتره مثلا عائدا من إيطاليا ليحكى لنا  
عن زيارته لأحد المتاحف أو رؤية فيلم  
ويتكلم بهدوء ولكن بمشاعر فواضة.

وكثيرا ما كان يقف ليتأمل بعض  
الأفلام كذا نعلمها وهى فى مرحلة  
المونتاج، ودائما كان له وجهة نظر  
وبعض الملحوظات التى بها كثير من  
النصواب حتى بدأت العمل معه فى فيلم  
«الأهرام وما قبله»، وكان المفروض أن  
تعمله الزميلة رحمة منتصر ولكنها  
كانت مريضة - وعندما بدأت العمل فى  
ذلك الفيلم فقد تخوفت من نفسى لأننى  
كنت قد تعودت على الإيقاع فى الأفلام  
الروائية التى تتسم بسرعة الإيقاع وأنا  
أعرف إيقاع شاذى هادئا ومتأملا ومن  
هنا جاء تخوفى فوجدته قد ترك الإيقاع  
خاصنا لمشاعرى كمونتير ولم يتدخل الا  
فى القليل منه بالملاحظة غير الملامزة  
ففهمت أننى قد استلذت فعليا من شاذى  
لأنها كانت تجربة فريدة بالنسبة لى فقد  
كانت مختلفة كل الاختلاف عما سبق لى  
من أعمال .

ولا أنسى أننا جميعا لم تكن نخاطبه  
بلقب الأستاذ شاذى ولكننا كنا نخاطبه  
بكلمة «مون شير mon chere» فهو حقا  
كان صديقا، ولكنه الصديق الأكبر  
والصديق العزيز، لم لا وهو المدير الوحيد  
فى مصر الذى لم يهتم بمكتبه، فقد كان  
يضع واجهة المكتب ملاصقا للحائط على  
جانب من الحجرة ومهملا لا يستعمل  
وهذا طبيعى لأن المكتب لا يعنى له شيئا  
رغم أننا رأينا كم من المديرين لا يعرفوا  
قيمتهم إلا من خلال مكاتبهم وفى مكتبه

الكبير فى شارع فؤاد تجد كل ما هو  
جميل من لوحات لحسن سليمان  
لإكسورات تحمل تاريخا ومكتبة غنية  
بكتبها، ومن الغريب أنه لم يضع فى  
مكتبه كثيرا من أعماله السابقة مثل  
ديكورات أو الملابس التى رسمها  
للشخصيات فى عدة أفلام فقد كان  
محفظا بها كأرشيف، وقد استرعى ذلك  
انتباهى بعد رحيله ولكن على ما أظن  
أنها طبيعة الفنان المبدع والذى يتجدد  
إبداعه فلا يهتم بما صنع، ولكن اهتمامه  
يبقى لمن هو قادم فى إبداعه.

ويوما كان الفنان أحمد زكى  
مرشحا لأداء دور «هور محب» فى فيلم  
«إخاتين»، وحضر الفنان والندم أحمد  
زكى وجلس فترة طويلة يعمل له قناعا  
للوجة من صنع الفنان صلاح مرعى،  
ورغم أن أحمد زكى معروف بقلقه  
الشديد وكثرة حركته الدائمة، إلا أنه  
جلس ساعات طويلة، وهو سعيد وتعامل  
مع التجربة بصبر شديد، لم أكن أتوقعه  
طبعا فقه فى الفنان الكبير المبدع شاذى.

وأخيرا ورغم قزى أحيانا من شاذى  
إلا أننى الآن أشعر شعورا غريبا، وهو أن  
شاذى قد تسلك إلى فن السينما سرا فقد  
كان أحد الأسرار الكبيرة فى السينما  
المصرية ورحل عنا أيضا سرا فقد كان  
عظاؤه كبيرا لجيل بأكمله وأجيال قادمة  
من السينمائيين، وأظن رغم ذلك أنه  
سيبقى أحد الأسرار فى مصر. ■

## عادل منير

مونتير سينمائى مصرى



## كان مدرسة فنية خاصة



**قا** كان شادى عبد السلام إنساناً جميلاً. نبتاً غريباً، أنيقاً. خرج من أرض صعيدة وواقع معقد غليظ. صلابته المغلفة بالرفقة والنعومة، مثيرة للدهشة بأدلة على الثقة والتأمل. ارتباطه بالفن، ارتباط طبعى، لا غرور فيه ولا أدهاء. كان يتنفس فنه، ويتعامله ولا يتعامله غيره.

وشادى.. أكثر من كل الأحبة الذين رحلوا. موجود وخالد. لأنه كان مختلفاً وغريباً. اقتربت من شادى جداً فى الفترة التى كان يعد فيها فيلمه «المومياء»، كنت أصبغ معه الحوار العربى للفيلم. وكان مجنوناً عظيماً، يرى المشاهد قبل أن ينفذها.. ويسمع الأصوات. نظل نبحث عن الكلمة حتى تتطابق مع خياله ومع الصوت الذى يملأ كيانه.. وعندما تجدهما، يكون فرحه عظيماً.

بلى شادى عبد السلام الفيلم كلمة كلمة وصورة صورة. جسد الظلال والألوان، وكانت إلى جواره عبقرية تنفيذية كاسحة: هى الراحل العزيز «عبد العزيز فهمى» المصور الرائد والإنسان. فى الأسابيع التى انقضت على رحيل شادى امتلأت الصحف والمجلات بكلمات عنه، وفى التلفزيون قدمت القناة الثانية فيلم «المومياء» فى سهرة



## التأمل والحلم

### قافلامه الساحرة \*

عندما قرأت سيناريوهات الموميا، تبينت على الفور أنه ليس كغيره مما اعتدت قراءته من سيناريوهات عديدة، كان يقع في حوالى عشرين فصلاً وقد كتب على شكل سطور تصف المنظر وطبيعة البيئة والملابس والإضاءة والحركة، ثم يكتب الحوار بالعربية الفصحى فى مساحة أقل. وكان شادى يقسم الفيلم إلى مراحل، فيقول مثلاً مرحلة «موت الأب»، ويتناول ذن الأب، ثم الأمام وهم يصطحبون الأولاد إلى المقبرة ليسرقوا الموميا، وأثناء ذلك لا يوافق بطلنا عما يراه ويسمع من انتهاك الموميا وتحطيم رأسها وانتزاع القلادة منها، وحين يمسك المم بالقلادة والمين تتوسطها يخرج البطل ونيس ويعدو طويلاً حتى يصل إلى المقبرة وترطم رأسه بمدخلها ثم يشكو أمام القبر مما رآه... ثم تأتى مرحلة «بيت العائلة»، فترى كل هذا الفريق وقد اجتمع خلال

الفيلم وفى منابته، وفى فهم قصتيته الأساسية، كل هذا يدفعنا إلى ضرورة البحث عن القيمة الحقيقية لهذا العمل وأين تقع.

إنه - فى اعتقادى - درجة عالية من التركيز للفنى، والأوليا المكثفة التى تقترب من البحث أو التدريب. التحقيق الفنى معجز ودقيق إلى أبعد حد، ولكنه صعب الإبداع والتلقى. وكأنه إلى جانب أغراضه الأخرى - رفض أو تمرد على العلاقة السالفة والمادية التى تقوم بين المشاهد والفيلم. لوحات الفيلم فى حد ذاتها تدفع إلى التفكير أو إلى التأمل. ولكنها لا تملس قيادها للمشاهد العابر الذى يشاهد الفيلم وهو يتناول طعامه أو وهو يلعب فى أصابع قدميه.

ما علاقة شادى بالفرعونية؟ هل الفرعونية مقصودة كمذهب فكرى؟ هل هى هروب من الواقع أو اعتراض عليه أم أنها حلم فنان. أعتقد أن فرعونية شادى عهد السلام كانت فى أساسها اعتراضاً على الواقع، ورفضاً للتقبع فيه واعتراضاً على التفتت وانعدام الهوية.

ثم... ما علاقة شادى عهد السلام بمدارس السينما المصرية الجديدة؟ هل كان شادى يحمل موقفاً اجتماعياً وفكرياً محدداً.. هل كانت له رسالة اجتماعية.. وصلت أم لم تصل..

تكريم شادى عهد السلام يكون فى اعتقادى بالبحث فى هذه القضايا، فهى الطريق الوحيد لصيانة هذه المدرسة والمحافظة عليها، ووضعها فى سياق المستقبل بالنسبة للسينما المصرية. فقد كان واحداً من الذين اخترقوا الحصار. ولا يكفى أن نقول إنه كان الأحسن والأروع.. لأن نكتب فيه قصالة المدح أو الرثاء..

لقد كان صاحب رسالة.. فهل يحملها للتلاميذ والمريدون. ■

### علام الديب

(عن صباح الخير ٦-١١-١٩٨٦.  
العنوان الأصلي ملاحظات متأخرة  
عن صديق قديم).

الأوسكار، كما قدمت القناة الثالثة برنامجاً رائعاً عنه من إعداد المذيع الشاب الشريط محمود حمودة مع كوكبة شابة من العاملين فى القناة الثالثة.

والسؤال التقليدى الذى يقال هنا.. هل كان من الضروري أن يرحل شادى حتى نكتب عنه ونناقش عمله؟ لا أعرف حقاً إجابة عن هذا السؤال. ولكن المهم هو السؤال الآخر: هل يكفى أن نستمع دائماً صيغة «الأفضل تفصيل»: كان الأحسن، والأروع، والأعظم.

أعتقد أن الدارسين لطوم الاجتماع واللغة يقولون إن هذه الصيغة مرتبطة بالخلف الفكرى والثقافى. أى أنها دليل على نوع من الكسل العقلى الذى يريح نفسه بهذه الصيغ حتى لا يتورط فى البحث والحوار والنقاش.

شادى عهد السلام كان مدرسة فنية خاصة فى السينما. مدرسة وليست مؤسسة. هو لم يبق بالدعاية لنفسه، ولم يروج للنبضا، ولم يحاول التكسب من تميزه الفنى. المدرسة الفنية التى قادها شادى فى السينما تبحث فى التشكيل وفى الإيقاع. وقد تحدث شادى عهد السلام من أجل إكمال بحثه هذا وتحقيقه. وضح الموضوع، ومداعبة المشاهد، وأصر إصراراً مجنوناً على تنفيذ الإيقاع الفرعونى على حياة القبيلة والعصر والأفندية. أصر هذا الإصرار فى مقاومة فنية فريدة ومحسوبة.

وأذكر أن كثيراً من المثقفين الذين كانوا يسيطرون فى ذلك الوقت على وزارة الثقافة قد اتهموا الفيلم اتهامات كثيرة من ضمنها الغرابة، والبال والطابع الخوارجى.. واللغة المفتعلة. وكانت هذه من أصعب فترات حياة شادى عهد السلام، فهو قد قدم فى فيلمه هذا كل ما يملك من أمانة.

عرض الفيلم فى التلفزيون المصرى الآن. وشاهد الجمهور المصرى بعد أن طبقت شهرة الفيلم الأفاق. ولأشك أن المشاهد العادى قد وجد صعوبة فى تلقى

الحد، وظلنا نتابع العمل به بالإقناع مرة  
وبالشجار مرة أخرى إلى أن أصبح  
المشهد جزءاً من نسج العمل، بينما لم  
يكن في اتساعه الكامل، ورغم جمال  
لقطاته من ناحية التصوير والحركة  
الدخيلة، متناسبا مع طبيعة المسج العام  
للفيلم، سواء كجريمة أو كتنسيق، مما  
أخرجه عن الجور العام للفيلم.

ولم يحدث أثناء عملا في الفيلم أن  
أقمتنا على حذف مشاهد كاملة، ولكننا  
قمنا أحيانا بحذف لقطات من بعض  
المشاهد، كما قمنا بضغط بعضها،  
والبعض الآخر جرى توسيعه زمنيا  
كمشهد الجائزة الأخير في الفيلم والترابيت  
تنزل متجه إلى السفينة كي ترحل بعيدا.

أما بالنسبة لموسيقى الفيلم، فقد كان  
شادي يريد نغماً بسيطاً قريباً من البيئة  
التي تجري فيها أحداث الفيلم وكنتم متفقاً  
معه تماماً في هذا التصور، ولم يحدث  
خلاف حول الموسيقى مثل الذي حدث  
بيننا حول موسيقى فيلم «**الصلاح  
القصيح**»، حيث كان رأيي أن استخدام  
آلة الهارب أفضل من استخدام آلة  
موسيقى أوركستريالية لأن «الهارب»  
بفردية أحيانا يكاد يصيح أوركسترا كاملاً.

كان لشادي رأي خاص في  
الموسيقى، وكان يرى أنها يجب أن تكون  
ناجعة من بعض تراثنا، وقد يكون هذا  
التراث موسيقى عربية أو موسيقى  
مصرية قديمة، فحصل في بعض  
التسجيلات وأسعدني إياها، كان بعضها  
يتضمن بشارف وموشحات مصرية  
وعربية وتركية، وكان قد سجل بعض  
البشارف لفرقة تركية حضرت إلى مصر  
وأعجب بها كثيراً، وقمنا بإسماعها  
لجمال عبد الرحيم الذي اتفقا معه  
على وضع موسيقى الفيلم لأكثر من مرة،  
وقمنا بقياس المواقف الموسيقية مع جمال  
عبد الرحيم وسجلناها على الرق  
وشرح شادي وجهة نظره كاملة  
لتصوراته عن الموسيقى، وبينما كنا نستعد



مشهد من الموميا.

مترات، وتم هذه العملية بيني وبين  
الشريط ثم أريه للمخرج، وكان هذا  
الأسلوب ناجحاً جداً مع شادي، وكنتم  
أستمع إليه جيداً عندما يقول رأييه ثم أقول  
له رأيي فإذا ائتمعت به نقوم بتنفيذه، أما إذا  
لم يفتكع فعلياً أن يقتضى.

وهكذا استمرت العلاقة بيننا طوال  
مرحلة العمل، كنا نشاهد المشهد كاملاً  
بلوحات الكلاسيك ثم يقول رأييه... ما  
يريد من تعبيرات وما يقترحه من أماكن  
للقطع ونخافهم سوياً على ذلك، ثم أجلس  
مع رحمة منتصراً إلى كانت تعمل  
معي وقتها كموتيرة مساعدة إلى جهاز  
المونتاج (المافيو لا) ونقوم بتنفيذ  
ملاحظاته بعد أن أشرح وجهة نظري،  
وكان يشاركنا في الاتفاق على اختيار  
اللقطات من بين اللقطات المعادة مدير  
التصوير **عبد العزيز فهمي**، وكنا  
نشاهد اللقطات من جميع الزوايا التي  
أنت إلى إعدادها، فقد تكون بسبب الممثل  
أو بسبب حركة الكاميرا أو الخطأ في  
الصوار لأن الممثل لم يقف في الدور  
المحدد له.

ولقد حدث خلاف بيننا في تركيب  
مشهد «مقتل الأخ»، وكان المشهد من  
وجهة نظري طويلاً بصورة زائدة عن

مشاهد قد لا تكون مرتبطة زمنياً أو  
مكانياً ولكن تربطها فكرة أو معنى.

كنا نشاهد كل المادة المصورة فور  
خروجها من الممثل، وكانت تلك بداية  
المعرفة الحقيقية بشادي، فقد كان يقدم  
أسلوباً في الإخراج يتميز بالعرض التأملي  
القائم على الحركة البطيئة، لقد بهرت بما  
رأيته وأحسنت بالخوف من هذا النوع  
من الإيقاع البطيء، الاستمراسي،  
التأملي، حركة رأسية إلى أعلى على  
جدار عليه نقوش باللغة الهيروغليفية  
يدفعنا إلى التأمل والحلم بالخلفيات التي  
وراء الجدار، وكذلك الحركة داخل مقبرة  
التوابيت بالفوانيس المضاءة، جميعها  
أشياء قائمة على التأمل، وهذا أدركت أنه  
لا بد لي وأن أتخذ أسلوباً آخر في العمل  
بأن أعطى اللقطة كفايتها من التأمل مع المعنى.

كانت المناقشات تدور بيننا كأي  
مخرج ومونتير حتى يتفرغا على بعضهما  
ويتفقا على أسلوب العمل، ومن طبعتي  
عندما أقوم بعمل أي مشهد بيني وبين  
نفسى حتى إذا لم يتم قصه أضغ  
علامات له، وضع العلامة مهم جداً  
بالنسبة لي، لا بد أن أضعها وأتأمل مكانها  
وأمسحها وأعيد وضعت مرتين أو ثلاث

للسفر إلى روما لعمل ميكساج الفيلم وطبع للسخ، كان جمال عيد الرحيم يقوم بتسجيل موسيقى الفيلم قبل سفرنا بيوم أو باثنين، وكان التسجيل يتم في ستوديو مصر ويقوم به مصري عبد اللو.

وبينا كنت أقوم بتجهيزات ما قبل السفر، ووضع للصوت والصورة في علب، وكذلك ما قد نحتاجه من مواد مصورة في ستوديو نحاس، إذ بي أتلقى مكالمات تليفونية من ستوديو مصر حيث يجري تسجيل الموسيقى، كان شادي على الطرف الآخر وهو يصرخ: «هل تستمع ما يتم تسجيله... يوجد بالمالة الآن مائة وعشرون صائفاً يعزفون موسيقى سيمفونية غير تلك الموسيقى التي انتقنا عليها معه... هل تستمع؟» كان شادي في قمة غضبه وكان يريد أن يدخل إلى ستوديو الصوت ويوقف التسجيل، فأخذت أهذه وقلت له إن ذلك ليس مفيداً لنا لأننا سنسافر... فلیدع جمال عيد الرحيم يكمل التسجيل كما يشاء، وإذا لم نجعلنا ذلك حديث آخر.

وفي الحقيقة فقد كانت الموسيقى التي وضعها جمال عيد الرحيم رائعة، ولكن لا علاقة لها بالتمهة بفيلم «المومياة»، وعندما تلقينا شرائط الموسيقى استمعت إلى علبه، وأحدة فقط من بين اثنتي عشرة علبه أي بطول الفيلم، وكانت موسيقى أوركسترا لفة فمة لا علاقة لها بما انتقنا عليه.

كان شادي يستشيط غضباً ولعله لم يتمكن من النوم ليلتها، أما أنا فطويتمى هادئة، وقد يكون ذلك بسبب تواجدي في مطبخ الفيلم وإدراكي للطبيعة العصبية للمخرج رواجبي في العمل على تهذئة قدر ما يمكنني ذلك. وسافرننا... شادي عيد السلام وخاليل شوقي مدير إنتاج الفيلم وعبد العزيز فهمي مدير تصويره وأنا إلى زيميا ومصحننا الفيلم والموسيقى ويدأنا العمل في ستوديو C. D. S. ورفينا الصورة وشاهدت الفيلم مع شادي من

أوله إلى آخره في صالة العرض بخون موسيقى، وكان شادي قد دعا المخرج الإيطالي الكبير روسيليني الذي عمل معه من قبل في سلسلة أفلام الحضارة، وكذلك صديقه المخرج البولندي الكبير كماليروفيتش الذي عمل معه كمدير فني في فيلم «فرعون»، بالإضافة إلى حوالي خمسة عشر شخصاً من كبار السينمائيين الإيطاليين، وبعد أن شاهدنا الفيلم خرجوا صامتين تماماً، وفمحت معنى للصمت هذا... وبقيت في الاستوديو لأرتب أموري وأعد للعمل.

وفي اليوم التالي حضر شادي وأخبرني بأن الجميع كانوا منبهزين بالفيلم، وأن روسيليني سيحضر للاستماع إلى الموسيقى التي وضعها جمال عيد الرحيم وكان شادي قد نقل إلى روسيليني مخاوفه كلها.

وحضر روسيليني واستمع إلى البكرة الأولى وهي البكرة نفسها التي استمعت إليها في مصر، وبعد أن أنصت للموسيقى قال لنا: «إذا كنتم تريدون هذا النوع من الموسيقى فلنستخدموا موسيقى فأجدر أو ببتهوفن نفسها... وكنا قد توقعنا رد فعل روسيليني، وكنا نريد منه أن يجد لنا حلاً... وكان الحل لدى الموسيقى الإيطالي الحائز على جائزة الأوسكار ماريونا شمبيني الذي حضر وشاهد الفيلم، يطلب شخصي من روسيليني، ثم دعانا شادي وأنا لزيارته في الاستوديو الخاص به في أحد الأحياء الراقية في روما حيث كان يقطن في فيلا مجاورة للاستوديو... كان روسيليني قد أصبح مستشاراً للفيلم لدى وصولنا إلى روما وهكذا أحضرنا ماريونا شمبيني.

كان شادي يريد أن يطمئن إلى لون الموسيقى التي سيستخدمها، وكنا قد فكرنا في استخدام آلة تشيلو واحدة، أو اللاني من طبقة معينة، أو تقصيمات على آلة الهارب... كان ذلك هو ما وجدناه عند ماريونا شمبيني... وجدنا نوتات ممتدة... مى... رى... فـا... الخ..

ويضيف إليها نوتات أخرى بنفس الامتداد... وهذا ما رأيناه في الفيلم... كان يقوم بعمل الميكساج كما يكتب النوت بحيث يضع مجموعة نوتات ممتدة إلى أن يصل إلى اللون الذي يعجب شادي، وكانت هذه النوتات عبارة عن ضيقات Loops معينة يحمل كل منها رقماً معيناً.

كنا قد أخذنا معنا إلى روما شريط «البشارف» الذي أسعده من قبل لجمال عيد الرحيم أثناء عملنا في قياس أطوال موسيقى الفيلم وتحديد مواضعها، وعندما استمع شمبيني لهذا الشريط أعجب به كثيراً واستخدمه في بداية ونهاية الفيلم حيث يدخل هذا «البشارف» ويخرج من نسج موسيقى الفيلم دون أن يشعر به أحد ولكن تلطفه الأذن بسبب شوقيته الشديدة... في بداية الفيلم أولاً، ثم في نهايته أثناء الجنازة الكبرى للترايت الملكية وتشيعها حتى وصولها إلى المركب وإبحارها.

كانت الشرائط لدى شمبيني مصنعة حسب الطلب، وكانت صالة الاستوديو المخصصة للعرض مريحة جداً، مجهزة بحيث يمكن الرجوع بالفيلم أو تقديمه بالسرعة التي نريدها... وأحياناً ما كان شمبيني يستمع إلينا ثم يهنا للميرم التالي ليعرض علينا ما توصل إليه ثم نهدى ملاحظتنا، وكثيراً ما كان شادي يقتنع بما توصل إليه شمبيني، وأحياناً ما كان يطلب شيئاً آخر فيتم تنفيذه... وهكذا حتى انتهينا من العمل في الفيلم.

بعد أسبوع من وصولنا إلى إيطاليا وأثناء عملنا في موسيقى الفيلم، لحق بنا جمال عيد الرحيم، وكان على أن التقى به، وألا أخبره بأى شيء عن الموسيقى، وأن أسوف معه في مواعيد بدء العمل... فلم يكن أحد منا يريد أن يتسبب في صدمة لمشاعره... وبعد خمسة أو سبعة أيام... وبينما كان شادي يشاهد الفصول التي ينتهي منها شمبيني بعد تجارب متعددة، كنت أقوم نهاراً مع





## ليلة حساب السنين

**ق** ليلة حساب السنين أو الموامء، فيلم حظه من اللحن وأثير.

فلم امتداد سبعين سنة لإفريقيا، هي عمر السينما على أرض الفراعين، لم يحظ فيلم مصري بمثل ما حظى به ليلة حساب السنين من تفریط واستحسان في كل مكان، حتى وصلا إلى الذروة عندما قال ناقد إنجليزى، في مجال الإطراء له، إن السينما الهندية تنحصر في أفلام مخرج واحد هو ساتيا جيت راي، في حين أن السينما المصرية تنحصر في فيلم واحد هو «ليلة حساب السنين».

ومع ذلك فماذا كان جزاء المخدج الراحل «شادى عبد السلام»، صاحب ذلك الفيلم العظيم، اليتيم؟

باختصار، ودون لف ودوران، كان جزاؤه جزاء سمنار.

فأكبر عقاب لصانع أطيان أن يدجج فيلمه الروائى الأول فنيا وتجاريا، وأن يكون ذلك الدجاج سببا في الحيلولة بينه وبين إبداع فيلم ثان.

من تصوير «الموامء» مباشرة، بصورة شبه نهائية، وبعد الانتهاء من العمليات النهائية لفيلم «الموامء» في روما وعودتنا إلى مصر، قمنا بإتمام العمل في فيلم «الفلاح الفصيح»، وعمل الميكساج له في استوديو نكاس، وأكسر أن الموسيقى الأساسية في الفيلم كانت على آله الهارب. وبعد ذلك عملت مع شادى عبد السلام في فيلم «أفاق»، الذى يعد أحد قم شادى عبد السلام.

إن فيلم «أفاق» قصيدة شعرية في الثقافة المصرية من الصعوبة بمكان صياغة فيلم آخر على شاكلتها، إنه فيلم لا يتضمن كلمة واحدة ويعتمد كلية على الموسيقى والمؤثرات استطاع فيه شادى أن يقدم الثقافة المعاصرة والتراثية المصرية في حوالى خمسين دقيقة، ولقد أخذ منا هذا الفيلم جهدا كبيرا، وعندما كان شادى يغضب كنت أقترح على

رحمة منتصر التى شاركتني مونتاج الفيلم، أن تحضره ونعيد ترتيبه كي نريه له. فيبدي ملاحظاته، ونعود مرة أخرى ونعيد ترتيب الفيلم ثم نريه له وهكذا.. كنا نحاول أن نزيل غضبه، ربما من أشياء أخرى غير هذا الفيلم، ولكنها انصبت عليه إلى أن اكتمل العمل به. ولقد استغرق العمل في فيلم «أفاق» أكثر من عام وفي بعض الأحيان يحب هذا الفيلم كثيرا، وفي أحيان أخرى لا يحبه.

لقد عملت مع شادى لحلى الأفلام سواء على المستوى الروائى أو التسجيلى، وأمضيت معه ثلاثة أو أربعة أعوام من أجمل سنوات عمري على مستوى العمل والتبادل الفكرى والإحكاك الثقافى.. لقد أمضينا وقتا رائعا، وكان أحيانا ما يغضب منى بسبب عملى في أفلام أخرى وكنت أقول له دائما: «لقمة العيش عايزة كده».

## كمال أبو العلا

مع حوار أجراه محمد كامل التقويى مع كمال أبو العلا ضمن الكتاب التذكارى الذى نشره «مطارق للثقافة» في مطبعة تكريمه عام ١٩٩٤.

راضع المؤثرات الصوتية بتحديد ما هو متزامن مع الأجواء العامة، وليلأ أترجه إلى شادى عند ماريونا شميينى، أما فترة الظهيرة فمع جمال عبد الرحيم إلى أن قلت له إنه توجد مشاكل في الفيلم واقترحت عليه أن يسافر إلى مصر على أن نرسل له تليفزيونيا عندما نريده، وكانت تلك هي الحجة التى اتفقت عليها مع خليل شوقي وعلم شادى عبد السلام بالطبع، وسافر جمال عبد الرحيم عائدا إلى مصر وانتهت مشكلة الموسيقى التى قام بتصميمها، وحتى لحظة العرض لم يعرف جمال عبد الرحيم بالاستفتاء عن موسيقاه، وبغير صحيح أن الفيلم قد تمت عملية لميكساج له مرتين لأن شادى عبد السلام لم يكن لينكر شيئا أثناء تسجيله ثم يدعو لتجريبه، لقد تم ميكساج واحد فقط للفيلم في استوديوهات ماريونا شميينى.

وظلت في روما حتى الانتهاء من عمل مونتاج التيجانيف وطبع أول نسخة من الفيلم وأقام الفنان صلاح كامل مدير الأكاديمية المصرية في روما وقتها حفلا كبيرا بمناسبة الإتهام من الفيلم حضره وزير ثقافة إيطاليا، وبعدها... أخذ الفيلم طريقا إلى مهرجان فينيسيا.

استغرق فيلم «الموامء» أثناء وبعد التصوير وفي مرحلة وجودنا في روما حوالى اثنتى عشر شهرا قضينا منها نحو ثلاثة أشهر في روما حيث قمعت بعمل آخر حين جأمنى فيلم من الإمارات العربية عن مدينة زايد، وكان حسن توفيق قد أحضر معه هذا الفيلم إلى روما حيث عملنا فيه، ولم يكن هذا الفيلم موجودا لمتاجورا لأن الحكومة المصرية أصعلنا بدل سفر لخمس عشرة أو لشرين يوما فقط ولم ترسل إليه نقود بعد ذلك، فلقد قيل في مصر إننا كنا ننزله في روما بينما كنا في جحيم حقيقى من العمل.

قيل سفرنا إلى روما كنا قد انتهينا من تركيب فيلم «الفلاح الفصيح» الذى كان شادى قد قام بتصويره فور الانتهاء

باستكمال فيلمه، أصبح على كفى الرحمن.

فالصرح الثقافي الذي تم تشييده على مرّ السنين اللاحقة للثالث والعشرين من يولية ١٩٥٢، زلزلته هزيمة الخامس من يونية ١٩٦٧ في ساعات.

وما هو ذا «روسيلينى» بين الأطلال، منهم بالنصب والاحتفال.

ولم يكن أمام «شادى عيد السلام» نقي مواجهة هذه الأحوال، سوى العمل على استصدار قرار عاجل من الرقابة، يرخّص له بالتصوير، وسط تلك الظلمة القائمة، والساد المخيف.

ومن هنا زيارته المفاجئة لمكتب مدير الرقابة، بفرض إجازة السيناريو فى أسرع وقت، قدر الإمكان.

وليس فى شيء من هذا كله غرابة، ولكن، القريب هو أن يكلمنى هاتينا، فور تلك الزيارة، رئيس مجلس إدارة شركة الإنتاج السينمائى التابعة لمؤسسة السينما، وقتذاك، وهو الدكتور عبد الرزاق حسن، كى يطلب أمراً لم يكن فى الحسبان.. فما هو؟

ألا أوافق على سيناريو ليلة حساب السنين.. لماذا؟

لأنه سيناريو متحذلق، والفيلم المبني عليه، فيما لو كتب له أن يرى النور، سيكبد الشركة خسائر لا قبل لها بتحملها، خاصة أنها تعاني من ضائقة مالية، لن يكتب لها التجاؤ منها، إلا بفضل أفلام تحقق نجاحاً فى الشباك.

والشيء الذى ليس فيه شك أن «ليلة حساب السنين»، لا يدخل فى حداد تلك الأفلام.

وقد يكون من الخير أن يمنع من المنبع أى بدءاً من مرحلة الرقابة، حتى تجتنب الشركة خطر الإذعان لأمر الوزير،



يتسلم جائزة من السيد الرئيس .

ويبدولى الآن، وأنا أسترجع وقائع ذلك اللقاء على شافة الذكرة، أن شادى عيد السلام، كان فى صراع مع الأيام.

فالمخرج الإيطالى «روبرتو روسيلينى»، وهو من هو، فى دنيا الفن السابع، لا سيما ما كان من ذلك الفن متصلأً بالواقعية الجديدة فى البدايات إثر انتهاء الحرب العالمية الثانية باندحار الفاشية، وثانياً بالتعريف بالخصارات قريباً من النهايات.

روسيلينى هذا كان فى القاهرة بدعوة من وزير الثقافة، بفرض الإشراف على إنشاء مركز ثقافى سينمائى، من بين أهم أهدافه صنع أفلام تعرض لتاريخ مصر القديم، بدءاً من فجر الحضارة على ضفاف النيل.

ولولا حماسه الشديد لمخلص القصة القائم عليها سيناريو «ليلة حساب السنين»، لما استطاع شادى عيد السلام أن يكمل المسوّار.

فهو، أى روسيلينى الذى وقف إلى جانبه مؤازراً.

ولكن استمرار بقاءه فى مصر ربحاً من الزمن يسمح لشادى عيد السلام

وفى حالة شادى عيد السلام، فقد مرّت الأيام، عاماً بعد عام، دون أن تتاح له فرصة إخراج فيلمه الروائى الثانى بعد ليلة حساب السنين، ومصادره إختناؤون الفرعون الملعون، وذلك إلى أن جاءه الموت بالسرطان.

ورحلة عذاب صاحب «ليلة حساب السنين» لها أسباب، يرجع بعضها إلى الفترة السابقة على إخراجها بقليل.

ولعله من المفيد هنا، تناول وقائع تلك الفترة بشيء من التفصيل.

فى تلك الفترة كنت مديراً للرقابة على المصنفات الفنية.

وعقب زلزال الخامس من يونية بأسابيع معدودة، التقيت، لأول مرة، بشادى عيد السلام. فى مكتبى بمبنى مصلحة الاستعلامات الملاصق لسينما راديو، والمطل على شارع طلعت حرب أو سليمان باشا كما كان يسمى فى سالف الزمان.

وكان سبب اللقاء سيناريو «ليلة حساب السنين»، ورغبة صاحبه أن يجاز رقابياً بأسرع ما يمكن، حتى يتمكن من البدء فى تصوير الفيلم، قبل قوات الأوان.



## كيف وضع العالم على أطراف أصابعنا

بل وتعامل مع البشر على هذا الأساس وكانوا تقريباً يتقسمون بالنسبة له بين حملة للحضارة وآخرين من الهمج، ولم يكن يرى أن هذه الحضارة ترتبط بمستوى طبقي أو معيشي معين وإنما كان قادراً على رؤيتها ببصيرة نافذة في أرق عادات وتصرفات الفلاحين المصريين على نحو خاص والحرفيين والبنائين المهرة... وكان رمان حياته هو بحث هذه الأشياء والشعور بها بقوة لديهم... وأحب أن تأثير شادى الجامع على أبناء جيلنا هو الذى أدى إلى خلق تيار دخلنا يحمل أفكاره...

ولقد كان هذا الإحساس الجامع لديه بعلاقة البشر بالحضارة هو دافعه الأول للتحويل إلى الإخراج السينمائي... ولقد عاش شادى كثيراً من عمله كمهندس للمناظر التى برع فيها إلى حد عمله فى السينما العالمية مع عدد من كبار المخرجين مثل كافيلوروفيتش فى «فرعون»، وجوزيف مانتوويتش فى «كليسوباترا» وروسليليني فى «الحضارة»... وكان لديه إحساس دائم لم يتخل عنه للحظة بأن حركة الممثلين بالطريقة التى تتم بها والموضوعات التى يودونها تنس على نصر ما مناظره

**ق** يبدو الحديث عن شادى عبد السلام صعباً ومربكاً إلى حد كبير، فلقد كان شادى هو الأكثر تأثيراً على جيلنا من السينمائيين ويبدو أن تجد سينمائياً واحداً من هذا الجيل لم يتأثر بشادى بقوة سواء عن طريق مشاهدته لأعمال شادى القليلة للغاية أو الاحتكاك المباشر به، وعندما يطلب من واحد من الذين عرفوه أن يكتب شهادته عنه فسيجد نفسه على الأغلب يكتب عن ذاته وهو يتحدث عن شادى فمن الصعب وضع حدود فاصلة بين الشخصى والموضوعى عند شادى، ودعك من ثروة من يتحدثون عن الفن بهذه الطريقة فمن الصعب فصل الاثنين عن بعضهما عند فنان حقيقى، ولقد علمنا شادى أول ما علمنا هو أننا نحيا للحضارة المصرية للقدمية وأنها امتداد لها وأنها تحملها فى داخلنا، إن «المومياء» أو «الفلاح المصرى» أو «جوش الشمس» وأفلامه جميعها تحمل هذه الرسالة بقوة، وهو أمر لم يطرحه شادى إطلاقاً على المستوى النظرى وإنما على المستوى المعيشى أيضاً، فلقد عاش فعلاً بيننا كأحد هؤلاء الفراغة العظام، ولم يتخل للحظة فى حياته عن هذا الاعتقاد،

الواقع تمت تأثير نقر، لا تعطيه مصلحة الشركة لا فى قليل، ولا فى كثير.

عندئذ ذكرت له أن احتمال فشل الفيلم تجارياً ليس من الموانع الرقابية التى تحول دون إجازة السيناريو.

فألمع بحكم القانون محصور فى أحد أمرين، لا ثالث لهما:

إما مخالفة المصنف الفنى للنظام العام، وإما مخالفته لحسن الآداب.

والأكيد أن احتمال فشل تجارياً لا يشكل مخالفة لكليهما لا من قريب، ولا من بعيد.

والتهى الحديث ببداً ودياً، أو هكذا نصورت، وكم كنت وأما.

فما هى إلا أيام، حتى كان الحديث قد تواصل، لأسمع صوت الدكتور رئيس مجلس الإدارة فى الهاتف، يكرر المطالبة بعدم الموافقة على السيناريو، ويكررها بالحاح، مستنداً، هذه المرة إلى سبب خطير، متصل بالنظام العام.

إذ قد تبين، وباللهول، أن سيناريو ليلة حساب الستين معاد للرقومية العربية.

ولأنى وجدت ألا جدوى من التفاوض معه فى هذا الاتهام الواضح الافتعال، فقد وعدته خيراً.

وكان خير ما فعلته أن أسرعت بالموافقة على السيناريو، إنفاذاً للفيلم مما كان يدبر له فى الخفاء.

يبقى على أن أذكر أن شهادتى سيسبب لها قوم، وسيعيش لها آخرون، وليكن ما يكون !!

**مصطفى درويش**

وعندما اتجه شادى إلى الإخراج قطع صلاته بالعمل كمهندس للمناظر، وكان رأيه الصريح الذى لا أخفى أنه كان يصيدنى بالدهشة وقتها ولعل مبعثها هو هذه الدرجة من الصراحة التى يتضمنها حديثه بأنه يعتقد أن فنان المناظر صلاح مرعى قد تجاوزه، وفى تقديرى أن شادى لم يكن يطلق هذا الحكم من باب التواضع، وهو أمر لا نعرفه عنه قدر ما نعرف ثقته الكبيرة ليس بأهمية ما يصنعه فحسب وإنما أيضا بضرورته.

ولم يخل للعظة عن الإحساس بأنه أحد الوجوه البارزة فى السينما العالمية، ولكن هذا الإحساس لم يصيبه بأى نوع من التعالى أو الغرور الذى أصاب كثيرين من الذين لم يتألوا أكثر من عشرة بالمائة من مكانته، وعلى نحو ما أعطى جيلنا إحساساً قوياً بأننا جزء من السينما العالمية، وأن قائمة أفلامنا الأولى التسهيلية والقصيرة هى جزء من إنجازات السينما العالمية، وبهذه الروح تعاملنا مع العالم دون أن نتأهبنا أى إحساس بالدونية، فإذا ما كنا نتعامل مع شادى عهد السلام صديقنا قبل أن يكون أساتذنا بهذه الدرجة من البساطة المدهشة، ونخوض معه كل هذه الحوارات الطويلة فى الأدب والفن والتاريخ والحضارة والعمارة على نحو فريد للغاية، فكيف لا نتعامل مع سينما العالم كله، كان شادى عهد السلام جواز عبورنا إليها... وخلال هذه الفترة كان يقوم بإلقاء المحاضرات علينا كأساتذة زائرين فى معهد السينما بالقاهرة مخرجين عالميين من أمثال ألكسندر بتروفيتش وجان ماري دروسير بازيل رايت وجميعهم أسماء مهمة وبارزة فى السينما العالمية وفى تاريخ السينما أيضا، وكان نظام حضورهم وتواجدهم بيننا يتيح لنا فرصة كبيرة



شادى - ١٩٦٧ .

لبنيا والتقى بمصطفى العقاد ولم يعجبه فهمه للسينما ولم ينسجم مع رؤيته للفيلم، وكان يرى أنها غير ذات قيمة، واعتذر عن القيام بذلك رغم الإغراء المادى المعروض فى وقت كنا نعلم جميعاً مدى احتياجه لذلك، وهو أمر كانت تتم معالجته أحيانا إبان فترة القطاع العام فى السينما بإسناد عمل شكلى له وبالتحديد فلقد حدث ذلك مرة واحدة عندما كتب اسمه على عناوين فيلم «فجر الإسلام، كمشرف فنى، ويعطى الجميع أن عمل شادى عهد السلام فى هذا الفيلم لا يكاد ينكر تقريبا.

المصرية أو العربية أو حتى المعاصرة فى إطار عمله فى السينما المصرية وللغالبية على حد سواء، ويعد أن إتجه للإخراج كان يشكر كثيراً متحمساً على هذه الفترة التى قضاه من حياتها يعمل كمهندس لمناظر تم تدريسها، وكان يرجع إصابته بالصداق للتصفى إلى عمله مع مخرجين وأشخاص كهؤلاء، وكانت طبيعته مع هندسة المناظر كمصمم ومنفذ لها نهائية، ولعل فكرة العودة إلى هذا العمل قد خطرت له مرة واحدة عندما طلب منه مصطفى العقاد أن يقوم بتصميم مناظر فيلم «الرسالة»، وسافر شادى بالفعل إلى

للنقاش الشخصي والاحتكاك المباشر بل التسكع والحوار في أزقة الحسين وأحيانا في الملاهي الليلية الرخيصة لمشاهدة الرقص الشرقي (هز البطن) والجلوس إلى شاطئ النيل، وكثيراً ما كانوا يحذروننا عن شادى بل إن هازيل رايت هو الذى أخبرنا بحصول شادى على جائزة جورج سادول بعد أن علم بها مباشرة أثناء وجوده في القاهرة وقبل أن تنشرها الصحف المصرية.

ومن جهة أخرى كان نادى القاهرة للسينما يستضيف المخرجين كريس توف زانوسى وبيرترافون باج وغيرهما ويستضيف من نقاد العالم جان لوى بورى وكلود ميشيل كلونى... ولا أعرف من استضاف هـى أنيول وكذلك المخرجين هارك بوم وجيستورفر....

وعلى نحو كان العالم على أطراف أصابعنا وكان جواز مرورنا إليه هو معرفتنا بشادى، وفيما بعد بيوسف شاهين الذى بدأت انطلاقة الكبرى إلى سينما المالم بعد فيلم «العصفور».

وعلى نحو خاص أعطى شادى للسينما المصرية شرعية الوجود كمنجز ثقافى وحضارى على خارطة السينما العالمية....

وعلى نحو ما تحول المكان الذى يجلس فيه شادى في شمس الشتاء في شرفة مكتبه باستوديو النيل إلى ما يكاد أن يكون مزاراً سياحياً حيث يصعب على أى مهمت بالسينما أو للثقافة فى أرجاء العالم الأربعة أن يحضر إلى مصر دون أن يلتقى بشادى، وعندما كنا نمر بشارع جمال الدين الأفغانى متجهين إلى معهد السينما كنا نمر بالبوابة الرئيسية لاستوديو النيل قبل أن يتم إغلاقها وتفتح بوابة رئيسية جديدة لمدنية السينما ولأستوديو النيل، فلتح شادى جالساً في شرفة مكتبه فينتابنا إحساس داخلى

عميق بالأطمئنان على وضع السينما في مصر... ولم نشعر بمدى الأمان الداخلى الذى كنا نتمتع به إلا عندما ترك شادى مركز الفيلم التجريبي... وبدأت عمليات التصوير والمماثلة في تنفيذ فيلم إختائون الذى لم يكن حلم شادى عبد السلام فحسب ولكنه كان أكبر أحلام السينما المصرية، وسارت الأمور في اتجاه مابط على نحو مخيف وتلاشت الأحلام القديمة ولم يعد العالم كما كان سابقاً على امتداد أطراف أصابعنا....

كنت أعد لرسالة الدكتوراه في موسكو عندما علمت بمرض شادى وبدأ الأمر كأنه دعابة سمجة غير قابلة للتصديق فالفرعنة لا يمرضون ولا يموتون، وما برديات الطب إلا نصائح للأجيال القادمة... وعندما التقيت بالمخرج البولندى الكبير كريس توف زانوسى في مهرجان موسكو عام ١٩٨٥ وذكرته بقلائنا القديم بالقاهرة بادر في بالسؤال عن شادى وعندما علم بنأى مرضه منى أصابه غم كبير، وطلب منى أن أحمل لشادى رسالة مفادها أنه قد حضر إلى مصر مرتين من قبل دون أن يتاح له زيارة الأقصر وأنه سيحضر فوراً وفي أى وقت يحدده شادى ليرى الأقصر بعينه، وحملت الرسالة إلى شادى وقد فرح بها كثيراً كان شادى دائماً يحمل لأصدقائه من السينمائيين في مختلف أنحاء العالم (عزازاً خاصاً) وكان يعتقد وهو اعتقاد صحيح في رأيه، أنهم قد دعموا موقفه كثيراً داخل وطنه، ومن المؤكد أن كتابات نقاد في وزن ديفيد رويتسنسون وجون راسل تيلور وغيرهما قد دعمت موقفه كثيراً في مواجهة حملات بربرية شرسة أرادت أن تصيب أفلامه في الداخل....

كانت الأمور تكتدر على نحو مريع في مجالى الفن والثقافة، وصاحب ذلك

على نحو ما تدهور عام في صحة شادى... ولا أعرف لماذا ارتبط المناخ الثقى والثقافى العام لدى بالاعتبارات التى انتابت تمويل «إختائون» بل ويتدهور صحة شادى نفسها.... كان شادى يصر على أن يكون التمويل مصرياً وكان قد رفض من قبل تمويلاً أمريكياً لإنتاج الفيلم لأنهم رغبوا في أن يصوروا إختائون باعتباره أفريقياً أسود، وقد اعتبر شادى ذلك بمثابة مؤامرة صهيونية على الحضارة المصرية وقد تحريت عن الموضوع بناء على طلبه وعرفت أن العرض الأمريكى بالتمويل في إطار إنتاج الأفلام السوداء للأفارقة الأمريكان، وأخبرت شادى بذلك فضحك وهو يهز كتفيه ساخراً ليكن ما يكون ولكن إختائون لن يصبح زنجياً بحال من الأحوال، ورفض شادى أيضاً عرض تمويل من العراق فلقد أحس بأن الأمر محاولة لتصوير الظلم العراقى باعتباره راعى الثقافة العربية، ومن ناحية أخرى فقد رفض التمويل الفرنسى كإنتاج مشترك بمواصفات خاصة.... وقبل وفاته بفكرة قصيرة حضرت النافذة السينمائية ماجدة واصف وهي تحمل عرضاً فرنسياً بتمويل الفيلم تماماً كما يريده شادى بالضبط وبدون أية شروط من جانبهم ولقد سر شادى لذلك ولكن كان يتتابه إحساس قوى بأن الموهب الموهب هو فيلمه الأول والأخير.....

كنت من أول الذين تم إبلاغهم بخبر الوفاة ولقد قميت أحد أتس ليالى حياتى وكنت أرفض تصديق الناقد السينمائى سمير فريد كى أبْلغه الخبر ولا أدري لماذا استرحت عندما ردت على السيدة الفاضلة زوجته وأخبرتني بأن سمير فريد في الحمام، فطلبت منها أن تخبره بالتأني الفاجع وطلبت منى أن أنتظر قليلاً ثم عادت لتخبرني بأن سمير يبكي في



## على بداية الطريق

التي كنت أحلم بها سواء من خلال تدريبي في البعثة أو من خلال الأعمال التي قمت بعمل شريط صوت لها في فترة تولي الأستاذ الفنان حسن فؤاد إدارة المركز، وللحقيقة كان الفنان الكبير شادى عبدالسلام يسمح بقدر كبير من الاهتمام بكافة العناصر الفنية للصوت وإعطاء كافة الإمكانيات لمن يريد أو لمن يرى فيه بادرة أمل في عمل فني جيد فكان لا يبخل على أي فرد من مجموعة العاملين بمركز الفيلم التجريبي من أي كتاب أو دورية أو شريط كاسيت أو أسطوانة حيث إنه كانت إمكانياتنا في ذلك الوقت لا تسمح باقتنائها فكان متاحاً لنا الاطلاع والاستماع وبالتالي النقاش ثم إسقاط ذلك كله في الأعمال الفنية التي نقوم بعملها، وكان ذلك لا يمكن فقط على الأعمال الخاصة بمركز الفيلم التجريبي ولكن ذلك كان يمكن على كافة الأعمال الأخرى، أيضاً كان يحفنا سواء بعد عودته من سفراته بهدايا ليست تقليدية ولكن يمكن أن تكون كتاباً في السينما سواء أكان صناعة بالنسبة إلى وخاصة صناعة الصورة أو شرائط كاسيت أو أسطوانات مؤثرات خاصة بالأفلام وخاصة أنه أحسن في شخصي

**ق** بدأ تصارفي على الأستاذ شادى عبدالسلام من خلال تلمنذي له بالمعهد العالي للسينما، وللحقيقة فأنا متخصص في الصورة، وهو يقوم بتدريس الديكور، ولكن بعد انتهائي من دراستي وعملتي بالمركز القومي للأفلام التسجيلية أتاح لي السفر في بعثة تدريبية لجمهورية بولندا فرصة التعرف عليه فكانت تسبقني سمعة الفنان الكبير في خلال عمله بالفيلم البولندي الكبير «فرعون»، وكان إحساسهم نحو ذلك الفنان المصري أنه يجب على أن أفخر به وبفنه العظيم، وهذا الفيلم لم يعرض في مصر في ذلك المين، فكان دافعا لي أن أقابل المخرج وأن أسمى لمشاهدة الفيلم، وللحقيقة قد تكون سمعته الفنية مهدت لي الطريق أن أكسب ثقة العاملين وإعطائي الفرصة للعمل معهم، وحينما عدت للقاهرة مرة أخرى كان همي الأول الالتقاء بالفنان الكبير ونقل تحيات أصدقائه الفنانين البولنديين، وكانت بداياتي مع المركز القومي للأفلام التسجيلية مشجعة للفنان الكبير في التعامل معي، وحينما طلبت العمل لمركز الفيلم التجريبي رحب بي وكان ذلك دافعا لي ومحارلا لتحقيق بعض الطموحات

العام وسيحصل بي فيما بعد، وبالفعل اتصل بي كي نلتقي فوراً وجلسنا في نقابة الصحفيين كنت على نحو ما أشعر بقدر شديد من القصب بجانب الحزن العميق، وكان مبعث غصبي أننا جميعاً وعلى نحو أو آخر قد نأطأنا على موازاة الصمت تجاه «إخناشون»، وكان سمير فريد يرى أن شادى قد قام بصنع «إخناشون»، واستمتع بعمله تماماً، لقد عاش عملية الخلق كاملة وأنه شبه جياكومتى على نحو ما عندما كان يصنع تماثيله الصغيرة ثم يظل يصفرها حتى تتلاشي، وهكذا فعل شادى... لقد صنع أفلامه ولكنه لم يتركها لنا... لقد عاشها جميعها ولكننا نحن والعالم الذين خسرتها... وقد يكون ذلك صحيحاً ولكننا عن طريق شادى قد اكتسبنا أيضاً كثيراً في مكوناتنا وثقافتنا وتراثنا، والأهم من ذلك وعشنا بذلك كله... إن شادى الآن أكثر حياة داخلنا. ■

محمد كامل القليوبى



كان من الممكن أن تمكث في إحدى المقابر الفرعونية يوما كاملا لتوضيح جوانبها والرسومات التي على الجدران، قد يصيبني بعض الملل وذلك قد يكون راجعا لعدم قدرتي على الحوار في تلك الجزئية ولقصور لعدم اطلاعي بشكل كافٍ ولكن يكفى ذلك القدر من الاستيعاب لكم الموضوع.

استفدت كثيرا من خلال تجاربي مع ومع زملائي الفنانين الذين تعاملوا مع مركز الفيلم التجريبي خاصة والباقيين عامة لأنه كان يسعى لكل جديد ويسعد بكل محاولة خاصة عند نجاح العمل، فحين نتعامل مع مثل هذه النوعية من البشر التي تسمح لك بقدر كبير من الحرية في التعبير وأنت في بدء حياتك الفنية، أعتقد أن ذلك يكون عاملا كبيرا لتكوين الشخصية الفنية وتمييزها بشكل واع وحساس.

لقد قدم أفلاما لها شكل ومفهوم جديد بالنسبة للسينما المصرية مع مراعاة الدقة في كافة العناصر الفنية سواء أكانت الحفاظ على القدرة الزمنية في كافة عناصرها بخلاف ما نشاهده اليوم، ولذلك تظل مجموعة أفلام مركز الفيلم التجريبي وثيقة عالية التقنية الفنية في كافة عناصرها اعتمدت على شباب تلك الفترة التي ميزتها عن بقية الأعمال السينمائية. وثلك كانت أهداف الراحل شادي عبدالسلام حتى تصدوا للتوثيق الذي كان يتنبأ به.

تلك بعض الذواطر، أرجو أن أكون قد وفيتها حقها أمانة للفترة التي سعدت فيها بملازمته، والتي وضعتني على بداية الطريق. ■

**مجدي كامل**



أثناء تصوير افاق - ١٩٧٠.

داخل مصر أكثر من مرة سواء أثناء العمل أو بعده وطبعاً تخيل لو كنت سافرت معه إلى الخارج كم ستكون الفائدة سافرت معه إلى الأقصر أكثر من مرة وكذلك الإسكندرية وإنفو هذا غير القاهرة والمناطق المحيطة بها. وعليك أن تكتشف القصور للشخصي لعدم المعرفة لأشياء كثيرة قد لا تنير اهتمامي لعدم اطلاعي الكافي أو لزيادة اهتمامي بعملتي ولكن حبي للمعرفة وحبي لتوصيل تلك المعرفة للآخرين جعلني أستفيد منه كثيراً في شرح للأشياء بشكل عام حياتية كانت أو تاريخية أو معمارية أو جمالية ثم يوجهك إلى الكتب التي كتبت عن هذا الأثر كأنه موسوعة عليك الاستفادة منها وعليك تمييزها بالمصاحبة ثم العودة إلى القراءة والتحقق أو لمزيد من المعلومات. كانت الجلسات مع جلسات نقاش وتحليل في أطروحات بطرحها أو عمل فني قابل للنقاش أيضاً.

مدى اهتمامي باستخدام المؤثرات الصوتية وتفاصيلها وتأثيراتها فيما لو استحدثت ووظفت بشكل درامي سواء في الفيلم التسجيلي أو الفيلم الروائي، وللحقيقة فقد ساعدني كثيراً في الإطلاع والنقاش على تحليل أصوات الأفلام وذلك في الأفلام التي لم أشترك فيها معه قبل العمل مع إدارته أو مدى للنقاش الصوتي من خلال أفلامه هو أو أفلام الزملاء العاملين معنا، قد نختلف ولكن مع النقاش يكون هناك وضوح أكثر وروية أفضل وإذا كانت الصورة إحدى عناصر العمل الفني السينمائي فالنقاش هذا ليس بمعزل عن المنتج أو الإخراج أو العناصر السينمائية كافة وبالتالي تسمع الفائدة التي تعود على الإنسان ومدى انعكاس ذلك على عمله.

وإذا كان ذلك يحدث من خلال العمل مع وملازمته فترات طويلة فما بالك لو سافرت معه ؟ وقد أتبع لي السفر معه



## حكايات منقوشة على حائط القلب



مشهد من النومياء

**ق**التقيت به أول مرة فى نهاية الخمسينيات أثناء العمل فى فيلم «الناصر صلاح الدين» اخراج يوسف شاهين. وكان شادى هو مصمم الملابس وكنت أتابع تصميماته الملونة على الورق لشخصيات الفيلم فوجدتها تعلى روح العصر وكأنه قد عاش وجوه هذه الشخصيات. كانت تعبر عما بداخلها رغم صمتها.

● كان يتم أيضاً بالماكياج - شكل الشعر والذقن والشارب بالنسبة للرجال وشكل الشعر بالنسبة للنساء وتفاصيل الشخصيات كافة.

● تنبهت لقيمة الأزياء درامياً ولجمالها - أول درس هذا الذى تعلمته من شادى.

● فيلم صلاح الدين - استغرق تصويره قرابة عامين - هنا توطدت أواصر الصداقة والمحبة بيننا - أحسست لحنى أمام شاب مثلى بالكبرياء والمعرفة - ومن خلاله تممقت علاقتى بالفنون على مر العصور بالفنون الحديثة وبالمعمارية والموسيقى وازدادت اهتماماتى بمعرفة التاريخ.

رفى الحضارة المصرية وسبقها كنا نقرأها ونستمع بها - فى الوقت نفسه - ولأنه كان يبحث فى كل شيء ويجمع كل شيء فقد كانت تستهويه متابعة الأغاني الهابطة التى ظهرت والسخرية منها ومن كلماتها وألحانها - عندما يبدأ فى الحديث عنها - تشعر لأول وهلة وكأنه يتحدث عن قمة من قمم التأليف الموسيقى أو للفناء ثم يتصاعد تهكمه.

● أحتفظ ببعض الرسائل التى كان يرسلها لى هو ومجموعته لما بها من

- وللتقينا شخصيتى وشخصيته فى أمر غريب وهو حبنا لمتابعة الأعمال الفنية الرائقة ومناقشتنا لها والاستمتاع بها بالدرجة نفسها التى نتابع بها الأعمال الرديئة الهابطة - كنا نتابعها بشغف من أجل الضحك والسخرية وتدريب ذكائنا على التفششات السريعة والتلاعب بالألفاظ.

● شادى عندما يكشف فى قراءاته فى النصوص القديمة نصوصاً تدل على



سخرية فيستعمل النصوص القديمة ويخلطها بالعدوان - بشوارع فؤاد - المسكين الفقير سابقاً - يقصد الملك فؤاد، - أو كان يكتب رسائله على أوراق الشركة الرسمية وخاتم الشركة - في نهاية الرسالة نص من أناشيد إخناتون - كانت رسائله مزينة بأزهار اللوتس والبردى والصافير.

كان يضع اسمها على أول الرسالة داخل خرطوش ملكي مسبوقاً بالقبلى الملكية - فكان يرانى الملكة «تى» ربة المعبد وحاكمة التيجان .

● وأذكر - ونحن نصور فيلم «الخطايا» أن عبد الحليم حافظ كان من أشد المعجبين بشادى وكان يهيم أن يستشير شادى فى ملابسه وكان يرتاح لوجوده كمهندس دكتور للفيلم ويشعر بالاطمئنان لأن المكان الذى يمثل فيه دوره - فى أيد أمينة ومع فنان مرهوب.

● كان شادى عالماً فى مجاله ومخلصاً فى عمله وكان عبد الحليم حافظ يعرف ذلك يقدره .

● حول شادى كانت مجموعة من الشباب من مختلف الاتجاهات - من معهد السينما وكلية الفنون ومن الجامعات وكان يستقبلهم فى مكتبه - الأحاديث كانت تدور حول مصر وحضارتها وتاريخها وحول الأدب والسينما وكل ما يتعلق بشئون الحياة - شادى كان يشعر أن من واجبه أن يعطى بغير حدود ويشير بنوع من المسؤولية نحو تطوير هؤلاء الشباب . كان طویل الببال لا يسخر من شخص أو يخرج به بل يسمح ويوجه فى صبر المعلم والأب .

● كان مهموماً ومهماً بالصعيد مؤمناً بجذوره الحضارية فهى المبع وأصل - بعيد صعيد مصر دائماً عن المؤثرات الخارجية وهو الذى يحتفظ بتراث الماضى - وكان للصعيد تأثير على

سلوكه وأخلاقه وتعامله وفهمه لكثير من الأمور.

المرأة عند شادى - لها قدسية - مقدسة - لها احترام كبير فهى الأم التى تربي وتطم - هى صاحبة السلطة.

كان شادى يكرس نفسه للعمل - إذا كان يكتب فيلماً فإن هذا الفيلم يستحوذ على تفكيره ووقته يستغرقه تماماً وتحول حياته ما بين البحث لهذا الفيلم أو النقاش حوله مع كل معارفه وأصدقائه وأرباب عنده إجازة وإذا فكر فى إجازة فى الصيف مثلاً - يقضيها فى الصعيد تحت درجة حرارة فوق الأربعين - لدراسة أماكن التصوير أو لدراسات أخرى - أنا أعرف أنه يقوم بدراسة على العمارة والفنون بجميع صورها المتوارثة من حلى ورسوم ومخطوطات والصناعات اليدوية والزينة ودراسة حول منطق إدفو ليثبت أصولها المصرية القديمة.

● كان شادى بالنسبة لى كالتوم - فالتوم كل منهما يشعر بالآخر وبحسب أماسيسه - توما فكراً وروحاً فى رحم الفن - كان اللقاء دائماً روحياً وفكرياً أما معاملته فقد كانت تفيض رقة وعذوبة وحناناً وتديلاً - كانت هذه المعاملة تمدنى .

كان شادى مثل أمير شديد الروامة والأناقة . بداخله شعلة لم تنطفئ أبداً - كانت هذه الشعلة هى التى تحركه ، وكان مهماً بمظهره وكان تامله مع الآخرين لا يقل نبلاً عن مظهره - كان كل منا يتعامل مع الآخر كمتنى ، كروح ، كرمز - كنت أراه رمزا لكل ذلك .

● يجيد شادى أكثر من لغة إلا أنه كان مصرياً - صميماً ابن بدبب المقاهى البلدية - يعشق الأحياء الشعبية فلم تدفعه ثقافته الغربية إلى الاغتراب بل إلى الاقتراب من الشخصية المصرية وحضارتها .

● أن تعيش غدياً دون أن تستهلك الأموال - كان هذا ما أخذته عن شادى - لكنى يمكن فى القيمة وليس فى المادة - هذا ما أراده شادى بمعنى أن تعيش فى بيت جميل وأنيق دون البهجة التى تكلف الأموال فما أكثر البيوت التى تتحوى على أثاث غالى الثمن ولكنه قبيح - عرفت ذلك .

وكان تأثرت منزلى بداية لهذه الرموز .

● قليلة هى تلك الأفلام التى كان شادى يرى أنها تناسبنى فى دورى فى المومياة فمت بدور زينة التى يستخدمها مراد للتأثير على «وئس» وريث العائلة، كان مراد يتاجر بالجنس وكثير الأجداد ورغم أن زينة كانت تابعة لمراد ولكنها أحببت وئس وأثرت عليه - فكان وئس لا يعرف الحقيقة وبأن أهله يهشون القبر - فأعادت إليه ثقته برولته وبدأ يفكر ويعيد النظر تجاه مسؤوليته لحماية التراث وأن القيمة المادية لا تساوى التفريط فى حضارة الأجداد . أما الدور الثانى فكان دور الملكة تى فى فيلم إخناتون تلك الشخصية القوية الشديدة الذكاء صاحبة البصيرة التى تحرك الأحداث وتستكشف بذكائها الأخطار القادمة .

● كان لدى شادى مشروع آخر عن فيلم روائى عن ثلاثة أجيال - كان دورى صحفية - زوجها يعمل فى الخارج ولأنه فضل ذلك فى فترة ما - أذهب أنا لتسليم جثته من المطار - هذه الشخصية تبحث فى العلاقات بين الأجيال الثلاثة فى هذه الفترة هذا هو الهم الرئيسى لهذه الشخصية .

● شادى كان مؤمناً بأننى أستطيع أن أصير عن هذه الشخصيات، وكان اهتمامه بالسينما وعمله يخطى مجال الحرفة إلى التجريب والبحث بهدف



وانتهالت العروض على شادى لإخراج أفلام جديدة ولكهم كانوا مخطئين لأن شادى ليس مخرجاً عادياً... ولا يسعى للعمل بالشكل المتعارف عليه ولكنه صاحب رسالة يسعى لقوميتها بنفس الثبات ونفس الثقة.

وتجلى وطنية شادى يوم ٦ أكتوبر ويقدم فيلمه الكبير وهو فيلم تسجيلي «جيش الشمس»، وكأنه أراد أن يقول هؤلاء الأبطال أنا أعرفهم وأعرف من أين جاءوا ومن هم آبائهم وأجدادهم، إنهم أبناء مصر التي يعرفها شادى.. لذلك جاء الفيلم وثيقة نادرة على عبقرية المصرى وإصراره.

عاش شادى فنانا ومعلما وعاشقا لبلاده مدافعا عن حضارتها ومقدسا لتاريخها. ■

## يوم أن تخصى السنين

**ف**ى يوم حار من أيام شهر يونيو عام ١٩٦٦ فى صحراء الهرم فى موقع تصوير فيلم «المتصدرون للخرج» «توفيق صالح»، وحيث كنت أعمل مماعدا للإخراج أنا وثلاثة من الزملاء حديثي التخرج مثلى وهم المخرج نادر جلال، «وسمير عوف»، «عاطف البكرى»، فى هذا الفيلم مقدرلى ان ألتقى بالفنان «شادى عبد السلام»، أول لقاء خاص بعيدا عن جدران المعهد العالى للسينما الذى تخرجت فيه قبل عام آنذ. فمعرفتى بشادى عبدالسلام قبلها لم تتعد حدود المعرفة العامة به كمصمم مناظر وأزياء وأستاذ بقسم هندسة المناظر بالمعهد الذى كنت أدرس فيه.

ولكن معرفتى الحقيقية وعلاقى الحميمة به بدأت منذ ذلك اليوم فى صيف ١٩٦٦.

حيث زار شادى موقع التصوير بصحبة زميل للدراسة الممثل أحمد

الوصول الى سينما مصرية - شخوصها مصرية وإيقاعها مصرى وشكلها وبصمتها مصريان فكانت حياته بحثا متصلا وكان يشاركنى دائما عندما يصل إلى فكرة ما أو يأس ما. وعندما يكتب مشهدا ما - إذا سمح الوقت بالزيارة فكان يحكى ما توصل إليه من استخلاصات ونتائج أو خلال محادثات تليفونية طويلة.

والتمأمل لشخصية شادى سيدخل من هذه القدرة الهائلة على الاحتمال والصبر.

فقد ظل شادى يعمل سنوات على إقناع المسؤولين عن السينما فى القطاع العام لإنتاج فيلمه «المومياء» والمؤسف أن مؤسسة السينما كانت تتعامل مع الفن بمنطقة القطاع الخاص. كانت تبحث عن الربح والتوزيع للتجارى ونجوم الشباك بينما كان المفروض أن يكون دورها الرئيسى إنتاج الأفلام ذات القيمة العالية بعيدا عن التفكير فيما يفكر فيه القطاع الخاص.

ولم يكن لى دور فى ذلك الوقت فى الفيلم - فقد كنت أعيش مرحلة الإعداد والتحصين بحكم صداقى لشادى.

● ومن هنا قررت دخول الميدان... وقبلت الظهور فى الفيلم لمدة أربع دقائق ونصف وتنازلت عن أجرى ونجحت المحاولة وخرج «المومياء» إلى الدور.

كان الفيلم صدمة بكل المعايير - واستقبله النقاد أسوأ استقبال وتحوला إلى مادة للسخرية والهكم الجارحين... نادى لطفى تتكلم «الهيروغليفية» وظلوا على موقفهم حتى فوجرا بجائزة - «سادول» الفرنسية - فملح فيلم «المومياء» وانتهالت السقالات، وهكذا تنبه النقاد لأهمية الفيلم وراجعوا أنفسهم ووجهة نظرهم - وهكذا فيلم واحد أصبح شادى أشهر مخرجى السينما المصريين،



## نادية لطفى

شديد التقدير لكل ما يمتلك ليس بخلا وإنما إعجاباً، بما فى ذلك أصدقائه المقربون. فكان هذا يعكس جزءاً من نرجسية الفنان الشديدة فى شادى عبدالسلام إلا أنه كان سخياً كريماً مع أصدقائه المقربين وخاصة من تلاميذه، يقدم لهم العون ليس فقط المعنوى والأدبى ولكن المادى أيضاً - لمن كان منهم فى عز أوحاجة - فهو كان نموذجاً للفنان الذى ينتمى إلى «الإيليت» الذى يؤمن برسالته ليس فقط بصفته فناناً ولكن كأستاذ ومعلم وكمسان.

وعودة إلى الحديث عن لقاءى الأول الخاص بشادى عبدالسلام فى موقع تصوير فيلم المتمردون أذكر أن الفنان صلاح مرعى قدمنى له هو والفنان الممثل أحمد مرعى. وقبل أن يلتقى للقاء طلب منى شادى عبدالسلام أن نلتقى مرة أخرى لكى يطلعنى على موضوع خاص بمشروع فيلم سيقوم بإخراجه وأخبرنى أنه سمع على من صلاح مرعى وأحمد مرعى وعرف أننى تخرجت فى نفس المدرسة التى تخرج فيها (كلية فيكتوريا) فأجبت بـ«ن هذا صحيح ولكن تخرجت فى القاهرة وليس الاسكندرية فرد بأن المهم أن كلينا Old Victorians» [فيكتوريان قديمان]

حسب التعبير الذى كان يطلق على خريجى هذه المدرسة، ثم أضاف أنه عرف أيضاً أننا جيران نتمكن الى نفسه [الزمالك] وطلب منى رقم تليفونى وأعطانى رقم تليفون منزله ومكتبه. وانتهى اللقاء على وعد بأن أتصل به فى أقرب وقت.

وفعلاً اتصلت به كما وعدته، واتفقا على أن نلتقى فى منزله بشارع المتفرزة بالزمالك فى الساعة السادسة مساءً يوم جمعة. وتوجهت إليه حسب الميعاد المحدد واستقبلنى فى شقته التى كان يسكن فيها مع أسرته [أبواه وإخوته]. وهى شقة أنيقة تتميز بالذوق الرفيع. وتبادلنا فى هذا اللقاء الحديث فى



إثناء تصوير للمياه .

فى الفيلم وكذلك لزيارة مخرج الفيلم توفيق صالح الذى كان زميلاً له فى المدرسة (كلية فيكتوريا بالإسكندرية) وهى المدرسة نفسها التى تخرج فيها المخرج يوسف شاهين والفنان عمر الشريف والفنان أحمد رمزى [والجدير بالذكر أن شادى عبدالسلام قد أعار أثاث مكتبه الخاص لكى يستخدم فى فرش أحد ديكورات الفيلم] مبنى إدارة للصحة] بناءً على رجاه المخرج توفيق صالح والفنان صلاح مرعى - علماً بأن شادى عبدالسلام كان من أولئك الناس الذين يمتدنون بمكتسباتهم ويحافظون عليها بحرس شديد، فهو كان

مرعى شقيق الفنان مهندس المناظر صلاح مرعى وتلميذ شادى عبدالسلام المحبوب، والذي كان يعمل مهندساً لمناظر فيلم «المتمردون»، وكان هو أيضاً حديث التخرج من المعهد ١٩٦٣ والذي صار صديق عمر شادى فيما بعد، كما صار بفضل ما اكتسبه من أساتذته «شادى عبدالسلام» من ثقافة ومعرفة وخبرة أحد أهم فنانى تصميم المناظر السينمائية فى مصر الذين يعدون على أصابع اليدين إن لم يكن أهمهم على الإطلاق.

ولقد جاء شادى إلى موقع التصوير لزيارة تلميذه والإطمئنان على سير عمله

موضوعات شتى كانت بمثابة موضوعات للتعارف عن قرب أكثر. ثم فاتحتني في أنه يريدني أن أتناول معه في مشروع فيلم قرر أن يذلفه وأن يخرجها ليكون فيلمه الأول كمخرج. وأهملي بأنه قرر أن يعمل من مهندس المناظر ومصمم للأزياء في السينما إلى مخرج، لأن ذلك كان هدفه الحقيقي وأنه كان قد قرر أن يعمل في السينما بعد تخرجه في كلية الفنون الجميلة في القاهرة في قسم العمارة. وأفصح لي أنه عمل مساعداً للإخراج مع الأستاذ صلاح أبو سيف في أفلام: «الثورة» و «الوسادة الخالية» و «الطريق المسدود» و «أنا حرة». ومع حلمي حلمي رحمه الله في فيلم «حكاية حب» ومع هنري بركات في فيلم «أرحم حبي».

وإن المرحوم حلمي حلمي كان أول من قدمه كمصمم مناظر في السينما وذلك عندما أوكل إليه تصميم وديكور أغنية «حبيبك نار» في فيلم «حكاية حب». كما أفصح لي بأن أول علاقة له بتصميم الأزياء كانت بدلة رأس صممها للفنانة الراقصة توعية كاريوكا، وهو شاب صغير أحبب تخرجه في كلية الفنون الجميلة. وأخبرني أنه بعد ذلك عمل في فيلم «وإسلاماه»، وكذلك في فيلم «كلوبياترا» الأمريكي وفيلم «فرعون» النرويجي من إخراج «كافاليروتش» كمستشار للأزياء والمناظر (الديكور والإكسسوار). ثم ديكور وملابس فيلم صلاح الدين. وأضاف أنه أثناء عمله في فيلم «فرعون» الذي تم تصويره ما بين بولندا ومصر أنه أزيكسان بالإنقاذ السوفييتي، خطرت له فكرة فيلم سينمائي وألعت عليه هذه الفكرة وأنه بالفعل كتب لها ملخصاً من بضع صفحات باللغة الإنجليزية ويود أن يقرأها على تهديداً لكتابتها كسيناريو يقوم به بإخراجه وينوي عرضه على الشركة العالمية للإنتاج المشترك التابعة لمؤسسة السينما

المصرية آنذاك (كويرو فيلم). وبعد أن شربنا الشاي معا في حجرة السفارة مع تورية بالشوكولاتة ورفع السفرجي السفارة أحضر شادي أوراقه في حجرة السفارة [مكتبه كان في حجرة نوم] وقرأ على الملخص. وكان عنوان قصة الفيلم آنذاك «ونيس» وهو اسم بطل الفيلم الذي سمي بعد ذلك «الموسيقار». أو «لولة» أن تخصصي الستين».

وعندما أنهى قراءته سألتني عن انطباعي فأجبتني بأن هذا الفيلم بدأه على ما سمعت سيكون حسب تصوري فيما له خصوصيته التي تميزه عن المألوف في السينما المصرية. وأن شخصية البطل تذكرني بـ «هاملت» في بعض جوانبها، ولم يعترض شادي. والانطباع الذي مازال عالقا بذاكرتي حتى الآن هو أن الملخص الذي قرأه على شادي صيغ بلغة إنجليزية رفيعة وكان أشبه ما يكون بمونولوج داخلي طويل ومتدفق «ونيس». ثم سألتني عن الخط الفرعي في القصة وهو قصة الحب بين «ونيس» وابنة عمه «صافية» وما إذا كانت تقليدية؟ فأجبتني وقتها بأنها بالطبع مألوقة. وشرعت من سؤالي أنها نقلته. ثم قال لي إنه أرجحها فقط من أجل العرض والتوزيع لتسهيل إنتاج الفيلم لأن وجود دور نسائي ربما يجعل فرصة إنتاج فيلم من هذه النوعية أيسر وأكثر إمكانا. ولم يحسم أمر هذه الشخصية إلا فيما بعد في النسخة الأخيرة من السيناريو الذي تم إخراجه حيث قام بحذف هذه الشخصية بداء على ملاحظات «روبرتو روسيلوليني» المخرج الإيطالي العالمي الذي قرأ السيناريو في عام ١٩٦٧ وهو موضوع سوف نتعرض له في حيله.

وانتهى لقائنا الأول ثم تكررت اللقاءات بيننا بين مكتبتي في شارع ٢٦ يوليو ومنزله ومقهى شعبى في طريق صلاح سالم في مواجهة القلعة عدد سفح الجبل لوهي كانت محببة إلى نفسه لمساكنها وموقعها المميز من حيث هدوء

المكان، فهي كانت معزولة وغير مزخمة وخفيفة الظل والملبس فيها دافئ ومشمس شتاءً بطري رطب صيفاً. وأثناء هذه الفترة كان شادي قد بدأ في كتابة السيناريو وكنا نلتقي بانتظام وكان يقرأ على ما كتبه ونحاور حوله فهو كان دائماً حريصاً على معرفة انطباعي ورأبي وكان ذلك بالنسبة لي تقدير كبيراً وأمرًا مشجعاً بحث في الثقة بالنفس لما أبداه نحوي من تقدير لشخصي لقدراتي التي لمتها في وأشد بها كثيرا من خلال محاورتنا حول سيناريو فيلم الموسيقار.

وتوطدت علاقة الصداقة بيننا بحيث أننا كنا نلتقي يوميا لساعات طويلة نهاراً ومساءً. نتحاور ونقرأ ونسمع الموسيقى ونزور المعارض والمتاحف والأماكن الأثرية ونشاهد الأفلام ونزور أصدقاءه من الفنانين.

وعندما عينت محمداً بالمعهد العالي للسينما وأسند إلى شادي تدريس مادة التكوين البصري التشكيلي في السينما لطلبة أقسام الإخراج والمونتاج والسيناريو [١٩٦٧] عملت معه معيداً في محاضراته. وكانت العلاقة بيننا علاقة إعزاز وتقدير واحترام متبادل والإعجاب الشديد إعجاب التلميذ بأستاذه والأستاذ بتلميذه. فكان شادي عبد السلام بالنسبة لي هو المثل الأعلى في تلك المرحلة من حياتي. فأول ما تعلمته منه هو أن من أراد لنفسه واختار أن يمتحن الفن فعليه أن يعطي كثيرا من وقته ومن جهده في سبيله. وأن يعمل بدأب وبنظام فإن الموهبة إن وجدت لا تكفي وحدها للتحقق، وأن الفن والحرية قرينان لا ينفصلان: حرية الإرادة وحرية الكلمة وحرية العيش، وأنه لا مساومة في الفن. ولعل تجربة فيلم الموسيقار والمشاكل التي مر بها والصعاب والعراقيل التي واجهها شادي عبد السلام حتى تصق والإصرار والصلاصة التي واجه بها شادي كل ذلك دون مساومة هي خير

دليل على صدق قناعاته وإخلاصه لفنه. وكذلك التجربة المريرة لمشروع فيلم «أخنا تون»، وهو الحلم الذى أراد أن يحققه شادى والأمل الذى أراد أن يدركه لينجح به سيرته الفنية وهو المشروع الذى أعد له سنوات طويلة بذاب وجهد وسبر نادر. فلقد بدأ فى كتابة السيناريو له فور انتهائه من العمل فى «فيلم الموميا» بعد دراسة مستفيضة لكل ما كتب عن إختاتون وعصره تفصيلاً. وكان شادى عادة يقوم برسم الشخصيات الدرامية التى يكتب عنها موضوعاً ملامحها كما يراها وملايمها وإكسوساراتها لكل لقطات السيناريو نقطة نقطة وذلك على غرار ما كان يفعل المخرج الروسى النازع الصيت «سورجى إيلينشتاين»، وهذا ما اتبعه فى «الموميا»، وقلمه القصير «الفلح الفصيح»، وسيناريو فيلم «أخنا تون». إلا أن كم المشاكل والمراقيل التى قابلت شادى عهد السلام فى هذا المشروع قد حالت دون أن يتحقق هذا الحلم الذى ظل يكافح من أجله حتى آخر لحظة فى حياته رغم الإحباط الذى أصابه، وربما يكون ذلك أحد أسباب المرض الخبيث الذى فطكه به دون أن يخرج «إختاتون» إلى النور. ويبدو أن أحداً لم يدركه - من القائمين على شئون السينما والثقافة فى مصر - أو لم يهتم بما كان يمكن أن يعود على السينما المصرية والثقافة عامة فى مصر من كسب أدبى وقيمة ذهائية فى العالم، لو أن هذا الفيلم كان قد خرج إلى النور وهو الموقف نفسه الذى كان قد واجهه «شادى عهد السلام» بالنسبة لفيلم «الموميا»، الذى ما كان له أن يخرج إلى النور لولا الدعم والمساندة الشخصية التى ألقاها من الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة آنذ ومستشاره الدكتور مجدى وهبه بناءً على توصية من للمخرج الإيطالى العالمى روبرتو روسيليني الذى قدم إلى مصر عام ١٩٦٧ ليصور جزءاً من فيلم طويل

للتليفزيون الفرنسى (على ما اعتقد) متعدد الأجزاء عن «الحضارة» فى أنحاء العالم ومنه جزء عن الحضارة الفرعونية، والذى عمل فيه شادى عهد السلام مستشاراً فنياً. ولقد أعطى روسيليني شادى فى هذا الفيلم فرصة الوقوف خلف الكاميرا أو تصوير بعض اللقطات لأول مرة فى حياته.

وعندما عرض الدكتور ثروت عكاشة على روسيليني آنذاك الإشراف على وحدة لإنتاج أفلام ذات طابع خاص متميز بقيمة فنية عالية وتكون هذه الوحدة تحت الرعاية المباشرة لوزير الثقافة ومستشاره مجدى وهبه على أن يجىء روسيليني إلى مصر دورياً لدفع العمل بهذه الوحدة وممارسة إشرافه عليها وفقاً لمعدد يتم توقيعه مع الوزارة. أبدى روسيليني استعداده للتعاون وقبل العرض. وتم ترشيح كل من شادى عهد السلام وتوفيق صالح ويوسف شاهين للبدء بالعمل فى هذه الوحدة. وكان روسيليني قد قرأ سيناريو «الموميا»، وأعجب به إعجاباً كبيراً، ورشحه ثروت عكاشة ومجدى وهبه. اللذين قرأ السيناريو بدورهما وقدراه تقديراً كبيراً وتعصم للمشروع. ولقد أبدى روسيليني لشادى بعض الملاحظات على السيناريو ومن بينها دور صافية ابنة عم ونيس ومحبوته - وهو ما كان يقلق شادى منذ البداية - الذى رأى روسيليني أنه دور غير جوهري بالنسبة لموضوع ودراما الفيلم مما شجع شادى على حذفه. كما أنه اقترح أن يكون مشهد البداية أكثر مباشرة فى تقديم المعلومات حول الحادثة التاريخية التى استلهمها الفيلم مادة لموضوعه (اكتشاف مخبأ المومياوات بالدير البحرى بالأقصر سنة ١٨٨٠) هذان هما الملحقان للثلاث أتذكرهما. وبالفعل قام شادى بتعديلات فى النسخة الأخيرة للسيناريو بناءً على ملحوظات روسيليني القليلة. وجدير

بالذكر هنا أن هناك ثلاث أربع نسخ من سيناريو «الموميا» تحت عناوين مختلفة منها حسب ما أتذكر نسخة باسم «ونيس»، وأخرى باسم «دلفينا مارتين». وعندما بدأت بشائر خروج مشروع فيلم «الموميا» إلى النور تلوح فى الأفق بفصل دعم الدكتور ثروت عكاشة والدكتور مجدى وهبه روسيليني له، سادت الوسط السينمائى حالة من اللربق وخاصة بين المخرجين الموجودين على الساحة. فكان بعضهم يشك فى قدرة شادى عهد السلام أن يتحول من فنان تشكيلى الهوى - على اعتباره أنه درس فن العمارة فى كلية الفنون الجميلة وعمل كمصمم للمناظر والأزياء - إلى مخرج سينمائى يستطيع أن يحقق شيئاً ذا قيمة فى مجال الإخراج السينمائى.

وهذا أعود مرة أخرى للحديث عن مشروع وحدة روسيليني، لإنتاج الأفلام المتميزة ومشروع «الموميا». لقد سبق لى أن ذكرت أنه قد تم ترشيح ثلاثة مخرجين لدفع عجلة العمل فى هذه الوحدة تحت إشراف روسيليني ورعاية ثروت عكاشة ومجدى وهبه، وهم «يوسف شاهين»، و«توفيق صالح»، و«شادى عهد السلام». وكان بالطبع شادى هو المخرج المبتدئ من بين الثلاثة، وليس لديه كخروج ذبوع الصيت نفسه الذى كان لكل من يوسف شاهين وتوفيق صالح آنذاك.

وعقدت بالفعل عدة اجتماعات بين الثلاثة وبين روسيليني وعكاشة ومجدى وهبه، وكان شادى عهد السلام قد تقدم فعلاً بسيناريو فيلم «الموميا» كمشروع للعمل الأول له كمخرج وبعث الموافقة عليه. إلا أن الزياح لم تأت بما تشكى السفن وانسحب كل من يوسف شاهين، و«توفيق صالح»، معترزين عن العمل فى الوحدة الوليدة. وكان لانسحابهما بالطبع أثر سلبي على

استمرارها مستقبلاً. ولم يبق غير شادي عبد السلام وحده يكافح من أجل إنجاز مشروعه، وسط مقاومة ورفض القائمين على مؤسسة السينما المصرية من البيروقراطيين الإداريين والسينمائيين، على السواء لمشروع «وحدة روسيوليني»، وبالتالي لمشروع «فيلم المومياء».

ونقد تم بالفعل في عام ١٩٦٧ تخصيص مقر لوحدة روسيوليني، في بدروم فيلا العلاقات الثقافية الخارجية. بعد تجهيزة - بشارع المعهد السويسري بالزمالك وهي الفيلا التي كانت مقراً للمعهد العالي للفنون المسرحية. وتعاقد بالفعل شادي مع مؤسسة السينما على إخراج فيلم المومياء، بتوجيه من ثروت عكاشة ومجدي وهبة.. وبدأ التجهيز والإعداد لتنفيذ الفيلم في هذا البدروم الذي تحول إلى خلية لحد تعمل بهمة ونشاط مدفوعة بتشجيع وحماة «شادي عبد السلام»، وذلك لمدة ستة أشهر دون انقطاع. لقد جمع «شادي عبد السلام» حوله مجموعة من السينمائيين الشباب حديثي التخرج لإنجاز المشروع. منهم الفنان صلاح مرعي كمهندس لمناظر الفيلم والنسب أبو سيف ومجدي ناشد ومرزوق حسني والمرحوم نهيال الوراني كمساعدى ديكور ورسامين وجاوى كراز للإكسسوار (وهو ليس خريج المعهد) والذي قام بأداء دور «ماسبيرو» فى الفيلم. وفى الإخراج كان الزميل نادر جلال مرشحاً للتمثيل كمساعد أول والزميلان سمير عوف وعاطف البكرى وشخصى كمساعدين ثلثين. إلا أن نادر جلال اعتذر عن العمل بالفيلم بعد أن طالت فترة الإعداد وكان قد عمل لمدة ثلاثة أشهر تقريباً وكان ينتابته شك بأن الفيلم يمكن ألا يرى الدور. وكانت قد سبق لى أن عرفت شادي عبد السلام بكل من سمير عوف وعاطف البكرى ورشحتهما للفيلم فى الفيلم وأيد هذا الترشح كل من

الفنان صلاح مرعى ونادر جلال. وعندما ترك جلال العمل بالفيلم فى مرحلة الإعداد رشحنى شادي عبد السلام لأحد مكانه. وشعرت وقتها بحسامة المسئولية التى أوكلاها إلى شادي وفى الوقت نفسه الثقة التى وضعتها فى ما زاد فى شعور بالمسئولية لأتلى كنت أعرف أن شادي مقبل على تجربة الأولى فى الإخراج بتحد وأنها كانت بالنسبة له مسألة حياة أو موت. ولقد أصعبت له عن مضاويف من أخذ هذه المسئولية على عاتقى نظراً لقلّة خبرتى آنذاك كمساعد مخرج إلا أنه شجعتى وقال لى «أنا أعلم أنك متخوف لأنك مفكر طبيعتك» وقدراتك إبداعية أكثر منها تنظيمية وتنفيذية ولكن يجب أن تخوض التجربة وعليك أن تتحد بعد ذلك ما إذا كنت تريد أن تكون مخرجاً أم كاتباً للسيناريو وريت على كفى وهو مبسم.

واستمر العمل فى إعداد المومياء للتنفيذ حوالى ستة أشهر كاملة ما بين بدروم فيلا العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة وستوديو مصر حيث كانت تعد الديكورات وتصنع الحرايبات الفرعونية التى سوف يتم تصويرها فى الفيلم بدقة فائقة لتكون نسخ طبق الأصل من أصولها الحقيقية المحفوظة فى المتحف المصرى وأيضاً كان يستمر للعمل لساعة متأخرة من الليل فى مكتب شادي الخاص بشارع ٢٦ يوليو، لقد كانت روح الشباب تسود العمل وتنفذ عجلته بحماس كبير وكان البدروم أشبه بغرفة عمليات تدار منها معركة حربية. كانت تدريبات للممثلين تتم فى هذا المكان وكانت الأدوار الرئيسية فى الفيلم قد أوكلت إلى وجوه جديدة لشباب يتف لأول مرة أمام الكاميرا مثل أحمد مرعى وأحمد حجازى ومحمد خيرى وأحمد عنان. وكان شادي يقوم بهذه التدريبات مع الممثلين أحياناً لكل منهم على انفراد وأحياناً أخرى يجمعهم معاً

وكان يديرهم على ألقاء الحوار بالأسلوب الذى قرره مسجلاً أصواتهم على جهاز تسجيل ولقد كانت لغة الحوار فى الفيلم موضوع بحث وجدل لفترة طويلة وكان السؤال المطلوب الإجابة عليه وحسمه حول هذا الموضوع هل يترجم الحوار إلى اللغة العامية المصرية المحكية التى ينطق بها أهل المكان والثقافة المصرية العامية بالنسبة لرجال الآثار (أفندية للقاهرة) وضباط الحرس، أم يترجم الحوار من الإنجليزية إلى العربية الفصحى. وانقسم الرأى حول هذا الموضوع الحساس فهناك من كان يؤيد الترجمة إلى العامية المحكية استناداً إلى أن الجمهور قد يجد صعوبة فى تلقى وفهم اللغة العربية الفصحى وبالتالي فى متابعة أحداث الفيلم خاصة أن الأحداث لا تجري فى زمن بعيد تاريخياً (قرون ممتدة) كما فى الأفلام التى تصور التاريخ العربى الإسلامى وهناك من كان يرى أنه من الأفضل ترجمة الحوار إلى العربية الفصحى لأنها تتفق مع روح وأسلوب الفيلم الواضح على الورق وكان شادي يميل إلى الرأى الثانى، إلى أن حمم الأمر بعد لقائه مع علاء الديب الذى أوكّل إليه بالفعل ترجمة الحوار والذي أيد الرأى نفسه بعد قراءته للسيناريو. هذا وكانت قد تمت محاولات بالفعل لترجمة للحوار إلى العامية اشتركت فيها ولكنها استبعدت بعد حسم الأمر. وعندما عهد شادي لصديقه علاء الديب بترجمة الحوار إلى العربية الفصحى، ووافق علاء الديب، كان شادي حريصاً ومعه علاء الديب - على الابتعاد بالحوار عن أية صيغ عتيقة جامدة والعمل على أن تكون لغة الحوار لغة عربية صحيحة كلماتها سهلة التلقى تصانح ببسر وموسيقية لتصل إلى أذن المتلقى فيقبلها ويفهمها دون عاء وفى الوقت نفسه الحفاظ على الشعاعية الدرامية للغة الأصلية التى كتب بها الحوار وهى الإنجليزية كما سبق لى أن ذكرت. وجدير بالذكر هنا أن شادي

عهد السلام كان يكتب بالإنجليزية راقية لا يشوبها شائبة فهو كان متذوق جيد للادب الإنجليزي نشرًا وشعرًا قديمه وحديثه من شكسبير إلى ت. س. إليوت.

وكان شادي مصطحبني معه في جلسات ترجمة الحوار في الفيللا التي كان يسكنها علام الديب بالمعادي - وكنت قد انتهيت وقتها من ترجمة وصف الصورة في السيناريو إلى العربية - وخاصة الجلسات الأولى. وكنا نستمع إلى ماكنه علام الديب وتناقش فيه. ولقد نجح بالفعل علام الديب أن يترجم الحوار على النحو الذي حافظ على روح النص الأصلي شكلًا ومضمونًا.

ومن الحقائق الواجب ذكرها عن إعداد وتلفيد فيلم «السوماء» هو أنه لم يكن مقدراً سلفاً أن يتم تصويره بالألوان بل كان متقدراً أن يصور بالأسود والأبيض وبالفعل اتفق شادي عهد السلام مع المصور الفنان الكبير الراحل أحمد خورشيد - والذي كان يترجم على عرش الرسم بالنور على الخام الأسود والأبيض آنذاك - على تصوير الفيلم وقاما بالفعل بإجراء الاختبارات الأولية للتصوير. إلا أن الظروف شادت أن تتغير الأمور وأن يصور الفيلم بالألوان. وذلك عندما طرح عهد الرازي حسن - رئيس مجلس إدارة مؤسسة السينما آنذاك - الفكرة في سياق حديث له مع شادي عهد السلام في لقاء عمل حول الفيلم بشكل عابر عندما قال له إنه في حالة مشاركة نجمة كبيرة في الفيلم بالتعديل في هذه الحالة يمكن تصوير الفيلم بالألوان بدلاً من الأسود والأبيض - حيث إن الفيلم الملون كان أكثر تكلفة بكثير آنذاك فكان يتم طباعة في معامل أوروبا - لأن وجود اسم نجمة كبيرة يدعم التوزيع والمرض من وجهة النظر الإنتاجية. وبالفعل راقت الفكرة لشادي عهد السلام وداعبت خياله وخاصة أن الاتجاه نحو التصوير الملون في تلك

الفكرة كان قد بدأ يجذب عدداً من المخرجين العاملين المرموقين من أمثال انطونيوني وقيلاني وغيرهما وخاصة بعد التقدم التقني والكميائي الذي حدث في هذا المجال مما أعطى التصوير الملون قدرة تعبيرية وفنية عالية. وبناء عليه عرض شادي عهد السلام الأمر على صديقه المقرية الفنانة الكبيرة «نادية لطفي» التي وافقت دون تردد على المشاركة في الظهور في الفيلم كضيفة شرف لدقائق قليلة في دور «زينة» وذلك من مطلق تقنيها في شادي كخنان وإعزازاً له كصديق. ومن هذا تقرر تصوير الفيلم بالألوان وهو الأمر الذي اقتضى تغيير مدير التصوير من الفنان الراحل أحمد خورشيد - الذي لم يكن مؤملاً بالتصوير الملون فاعتذر إلى الفنان الراحل عبدالعزیز فهمي الذي شجع التجربة بحماس شديد والذي عرف عنه مؤازرة وتشجيع المواهب الجديدة من المخرجين (حسين كمال، سعيد مزيق على سبيل المثال) . .

وفي واقع الأمر أن التصوير الذي طرأ على تصوير الفيلم بالألوان لم يزد كثيراً من وجهة نظري من القيمة الفنية العالية للفيلم عما لوانه صور بالأسود والأبيض إلا في مشاهد معدودة (الورد البلجيكي المثلوث على قبر الأب، القلادة الذهبية على شكل عين، بعض التسليوت، الطرابيش العمراء) . وأعتقد أنه ربما كان الأمر كذلك بالنسبة لشادي عهد السلام.

كان ذلك في عام ١٩٦٧ وبالرغم من هزيمة يونيو التي كانت ماثلة أمام الجميع ككابوس مخيف يخلق الأنفاس ويحتمس القلوب ومرارتها تملأ الصدور وتلسع الحلق كالطعم إلا أن حماس شادي وإصراره على إنجاز فيلمه لم يفتر بل ازداد توهجاً وكان هذا شعور جميع من عمل معه وكأننا كنا بذلك نقاوم الشعور

بالإنكسار والمهانة الذي عم الجميع ساعين للتغلب عليه..

وجاء «موضوع» فيلم «السوماء» في تلك الظروف العصيبة ليطرح رؤية فنان عاشق لبلده وتاريخه، لقضية شملت ضمير الأمة آنذاك واستعر حولها النقاش والجدل بين رجال الفكر والمثقفين المصريين وهي قضية الهوية القومية والانتماء التاريخي والحضاري. وكانت قد بدأت تلفو إلى السطح مرة أخرى النزعات القومية والدينية المختلفة في مواجهة النزعة القومية العربية التي تبنيها الدولة ركنا مهماً من أركان الأيديولوجية الرسمية لها منذ قيام ثورة ١٩٥٢ [الانتماء العربي - الإسلامي] تقديمًا على الانتماء القومي المصري. فطفت إلى السطح مرة أخرى النزعة الإسلامية السلفية، والنزعة القومية المصرية الفرعونية الأصول، والنزعة القومية المصرية القبطية - الفرعونية الأصول وكان شادي عهد السلام من أشد المتحمسين للقومية المصرية الفرعونية الأصول مناصراً. لها فكراً وإبداعاً ومن ألصق فرسانها على ساحة الثقافة الغلبة المصرية منذ منتصف الستينيات وحتى وفاته في عام ١٩٨٦. وكان رومانسياً في طرحه لها. ولقد كرس فنه عن قناعة وإيمان تامين لقضية بحث الروح القومية المصرية - الفرعونية وعاش الجزء الأكبر من حياته منقياً وباحثاً بجديّة ودون كل في تاريخ الحضارة المصرية القديمة وكأنه عاش حياة سابقة في تلك الأزمنة أو كمن تقمصته روح «الفرعون»، حتى إنه كان يتصرف في حياته كفرعون، وكان يجلس خلف مكتبه على كرسي هالي مرتفع الظهر أشبه بالعرش. فكان يبدو في الحياة مختلاً بيشي الهويني مزروع الرأس وفي الوقت نفسه كان متراضعاً. وكان قاسياً ورحيماً أمراً ومستجيلاً. وكان يشعر شادي عهد السلام دائماً بحنين

للمجد الفرعوني الغابر وينشد بعده في فنه، معبراً عن رفضه لكل مظاهر القبح في الواقع المعاصر الذي كان يتأمله من مسافة.

لقد نظر شادي عبد السلام إلى التاريخ الفرعوني والحضارة الفرعونية نظرة الفنان الشاب المثقف من طبقة الصفوة «الإيليت» ابن صعود مصر [الميناء]، وكانت رؤيته لهما رؤية أرمستراطية مثالية مدفوعة بموافقة رومانسية.

شادي كان يكره القبح في الواقع بكافة ظواهره وأشكاله - يكره القبح في كل شيء - وكان يرى أن الجمال الذي يسمى إلى الكمال هو القيمة الأساسية في الوجود، وهو جزء من القداسة والخير. هو مثال مطلق أزلي. لقد كان شادي أفلاطونياً. أبولوني للزراعة. إذ أن الجمال لدى أفلاطون مثال مطلق أزلي أبدي تحفظ الروح الإنسانية بذكرى مبهمه له ناتجة عن معايشته في ماضٍ للحياة على الأرض. وهذا الماضى بالنسبة لشادي عبد السلام كان زمن الفراغة وأهنتهم - فالروح تحقق ذلك الجمال وتصبر إليه وتبحث عنه بطريق ما يسمى بالحب. فالحب لدينيوز عد أفلاطون إن هو إلا عشق الجمال الجسدي الذي هو انعكاس لتمثال الحب الروحي المطلق الأزلي الأبدي إلى حب الجمال المثالي الذي هو جزء من القداسة والخير. ومن يتأمل شخصية شادي عبد السلام في الحياة وفي فنه يمكنه أن يلمس هذه المعاني والقيم. فهي انعكست في فنه بوضوح، كما انعكست على شخصيته في الحياة. وفي موقفه ملائمة من الجمال البشري. لقد كان نموذج الجمال البشري عدد شادي هو الرجل عقلاً وروحاً وجسداً.

وكان يشير إلى أن تشريح جسد الرجل هو الذي ألهم مايكل أنجلو العظيم لبيدع روائعة التحفة وإليس المرأة.

ولكن هذا لا يعني أن شادي عبد السلام لم يكن له بعض الصديقات من النساء اللاتي أحترمنه واحترمنه وأعزهن وأعزهنه. بل إنه كان «جنتلمان» في معاملتهن. وهو كان كذلك في سلوكه عامة فهو لم يكن فظاً بطبيعته ويحكم نشأته وتربيته وثقافته. فكان حساساً متأدباً وإن كان قاسياً أحياناً في معاملة الآخرين - ولقد كانت تربطه علاقة صداقة حميمة مليحة بنيل المشاعر والصدق المتبادل بالفنانة «نادية لطفي» التي ساندته وأزنته في محله صليها ومعلوا في عمله وفي مرضه كما فعل هو أيضاً بالنسبة لها فكان كل يجد الآخر بجواره في لحظات المحن والاحتياج يوازيه ويسرى عنه.

واستمر العمل والإعداد لتصوير فيلم «المومياء» بهمة ونشاط خلال عام ١٩٦٧ وتشاء الأقدار أن يتسوقى والد شادي عبد السلام في هذا العام نفسه مما زاد شادي حزناً علواً على الحزن العام الذي كان يعم مناخ البلد آنذاك. وممر شادي بفترة اكتئاب إثر ذلك ولكنه سرعان ما تخطاها بانهماكه في العمل.

وتشاء الأقدار أيضاً أن أستدعى لأداء الخدمة العسكرية والوطنية في زمن الحرب في شهر يناير ١٩٦٨ مما ترتب عليه أنني لم أستكمل عملي في فيلم «المومياء» كمساعد أول للإخراج. وعلمت آنذاك الزميل سمير عوف كل الأوراق وجداول العمل الخاصة بالفيلم ليقوم هو بكملة المهمة.

وبدا تصوير فيلم «المومياء» في شهر مارس ١٩٦٨ وانتهى في شهر سبتمبر من العام نفسه إلا أن التصوير توقف مرتين كل مرة منهما لمدة شهرين مرة بسبب وقرع مدير التصوير عبد العزيز فهمي على ساقه - أثناء التصوير في جبل المقطم - فوضعت في الجبس لمدة شهرين لحديث كسر أو شرج بها لا أتذكر بالضبط، والمرة الثانية بسبب وقف

مؤسسة السينما التمويل لعدم وجود سيولة مالية بها حسبما أتذكر. كما أنه من المشاكل التي واجهها الفيلم أثناء التصوير والجديرة بالذكر أن نتيجة العمل لم تصل من إيطاليا لمدة ثمانية أشهر حيث تم طبع الفيلم. وبعد هذه المدة اكتشف مدير التصوير والمخرج أن ثلاث لقطات قد تلفت فأعيد التصوير للفيلم استغرق الأمر أن التصوير الفعلي للفيلم استغرق اثني عشر أسبوعاً فقط على غير ما كان يشاع في ذلك الوقت عن بطء إيقاع العمل. والدليل على ذلك أن تصوير فيلم «الفلاح الفصيح» استغرق أسبوعاً واحداً فقط. وأثناء تصوير فيلم «المومياء» كنت أفرد على شادي في زيارات لمواقع التصوير أثناء أجازتي القصيرة من الجيش ما بين جبل المقطم حيث تم تشييد مقابر «القبيلة» (الشواهد البهيماء) عند سفح الجبل وفي الجزيرة حيث صورت معظم مشاهد الشاطئ والباخرة الليلية في منطقة البلدية وكذلك في استوديو مصر حيث تم تصوير مشهد العائلة في ديكور «بيت سليم» ومشهد «مخبا المومياء». أما بالطبع لم أتمكن من زيارته أثناء التصوير في الأقصر لعدم المسافة. كما بالطبع كنت أزوره هو والأصدقاء الآخرين في مكتبه بشارع ٢٦ يوليو وأحياناً في منزله.

وبعد انتهاء تصوير فيلم «المومياء» وبدء العمل في مرحلة الإنتاج الذي قام به المونتير الفنان كمال أبو العلا والتي ساعدته فيه آنذاك السيدة رحمة منتصر - زوجة الفنان صلاح مرعي والمونتيرة حالياً والأستاذ بمعهد السينما - أوكل شادي عبد السلام مهمة تأليف الموسيقى للفنان الموسيقار جمال عبد الرحيم وقام بالفعل بتأليفها وتسجيلها إلا أن شادي عبد السلام عندما سمعها في مصاحبة الصورة رفضها وطلب منه تغييرها لأنها كانت موسيقى سيمفونية أوركستراية عالية النغمة احتفائية. ولكلها لم يتفقا وافترقا.



واستطاع بعد ذلك شادى أن ينجز موسيقى الفيلم فى روما على أيدي الفنان الموسيقى الشهير **فاسيمبيني** وكذلك المؤثرات الصوتية التى نفذها الإيطالى **مارينيللى**.

والجدير بالذكر هنا وللتاريخ أن مؤسسة السينما المصرية آنذاك قد أهملت الفيلم تماماً بعد إكمال العمل به وأخرت عرضه فى دور العرض التجارية لمدة خمس سنوات أو ما يزيد بحجة عدم وجود دار عرض تقبله. مما أدى إلى أن الفيلم لم يعرض عرضاً تجارياً إلا فى عام ١٩٧٥ بدار سينما «رمسيس» هذا وكان قد عرضاً خاصاً فى عام ١٩٦٩ ثم عرض فى نادى السينما وقد ولقى استقبالا واستحسانا كبيرين من قبل جمهور المثقفين وعشاق روائع السينما والمثقفين من النقاد وخاصة الشباب منهم. وبالرغم من العراقيل التى وضعت فى سبيل الفيلم إلا أن الظروف شاعت أن يعرض الفيلم فى مهرجان فينيسيا (١٩٧٠) بعد مشاكل وعراقيل صادفته هناك بسبب الإهمال والبيروقراطية من قبل الجهات المصرية وبعد عرضه فى المهرجان لاقى الفيلم هناك من الحفاوة ما لم يلاقه فيلم مصرى من قبل. وبدأ مشاهير النقاد يكتبون بإعجاب وتقدير عظيمين من أئمال جسون راسل نابور و«ديفيد رويسون» وكان ذلك مفاجأة كبيرة لشادى **عبد السلام** نفسه وهو ما رفع معنوياته بعد أن كان قد أصيب بالإحباط. ثم عرض الفيلم بعد ذلك فى مهرجان لندن السينمائى (١٩٧٠) ولقى الحفاوة والتقدير نفسيهما ثم فى سيدنى باستراليا. وبدأ شادى بعد ذلك بعد إشارته المستقبالية للفيلم القصير «**الفلح الفصحى**» المأخوذ عن نص البردية المصرية القديمة **ذاتة الصوت**. وكذلك بدأ يعد لكتابة سيناريو عن «**اختاتون**» رقى الشخصية التى أسرتة وحلم بأن يظهرها على الشاشة فى الصر

الذى عاشت فيه برؤية شخصية مبتكرة. وهو المشروع الذى لم يجد من يمد له يد السون لإنتاجه للأسف الشديد بعد أن جهزه ضمناً بدماً من كتابة السيناريو والرسومات التوضيحية للمشاهد لقطة لقطة، ورسومات الديكور والملابس والإكسسوار والحلى بل إن الأمر تعدى مرحلة الرسومات إلى التنفيذ الفعلى تجهيزاً وتصديماً.

وعودة إلى «فيلم المومياء» فإنه من عجائب الأمور التى تستعصى على الفهم إلا إذا أخذت باعتبارها «عباءة» هو أن فيلم **المومياء** كاد يعرض للصنعا لأن وزارة الثقافة لم تدفع ثمانية آلاف دولار للحصول على نجاتيف الفيلم من المعامل الإيطالية، ولولا أنه تم للحصول على النسخة عن طريق التحايل من بعض المهتمين من المصريين فى الخارج. ولكن للأسف النسخة الآن معرضة للتلطف وبعد انتهاء العمل فى فيلم «المومياء» أجهض مشروع «وحدة روسيلنى» لإنتاج أفلام خاصة ذات مستوى فنى وثقافى رفيعين. وكان أحد أسباب إجهاضها علالة على البيروقراطية والمناخ العام للغير الصمى هو كما سبق أن ذكرت إنسحاب كل من «يوسف شاهين» و«**توفيق صالح**» من المشروع..

ولكن لفتناً وإيماناً بقيمة «شادى **عبد السلام**» ومكانته الثقافية والفنية أسند ثروت عكاشة ومجدى وهبة إلى شادى مهمة إدارة مركز سينمائى للأفلام ذات القيمة الفنية والثقافية الخاصة والرفيعة وهو ما أطلق عليه «مركز الفيلم التجريبي» ويقيم المركز القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة آنذاك. ويقال فعل تولى شادى **عبد السلام** مسؤوليته الجديدة كمدير لهذا المركز والذى كانت وحدة روسيلنى المجهضة نواة له بكوادرها من شباب السينمائيين آنذاك مثل صلاح مرعى وأنسى أبو سيف وسمير عوف

ورحمة منتصر وغيرهم من الذين التقوا حوله فى هذا المركز يندريون ويعلمون على يديه مثل عادل منير (مرتجراً) وإبراهيم الموجى، مخرجاً وعاطف الطيب، مخرجاً ومحمد شعبان مخرجاً الذين احتضنهم شادى **عبد السلام** عند توليه إدارة المركز. ولقد قام بالفعل المركز بإنتاج عدد من الأفلام التسجيلية والقصيرة المهمة ذات القيمة الفنية والثقافية العالية.

إلا أن بعض الأسماء التى عملت مع شادى **عبد السلام** قد احتجبت رغم موهبتها ومن بينها «سمير عوف» الذى اعتزل الحياة العملية والعامة منذ حوالى عشر سنوات وأثر العزلة والاحتكاف مع زوجته وابنته فى مجاورة أحد مشايخ الطرق الصوفية فى حلوان. وكذلك لحجب عاطف البكرى. ومحمد شعبان المخرج التسجيلى الموهوب لسبب لا أعلمه.

وآلان وقد شارفت على الانتهاء من شهادتى أرجو أن يسمح لى القارئ أن أذكر بعض الحقائق حول أمور شخصية فى علاقته بشادى **عبد السلام** وأن يعفنى لذكرها ولكنى أرى من وجهة نظرى أن ذكرها ضرورى بالنسبة لتاريخ هذه العلاقة التى أوردتها فى شهادتى لتكتمل الصورة الموضوعية.

للأسف الشديد أنه فى عام ١٩٧١ وكنت مازلت أخدم بين صفوف القوات المسلحة آنذاك (رمى الخدمة التى استمرت لمدة ست سنوات) مرتت بأزمة نفسية حادة بعض أسبابها خاص وبعضها عام. واستغل البعض من المحيطين بنا والمقربين لنا ظروف تلك الأزمة التى انعكست على بعض تصرفاتى ومشاعرى تجاه الآخرين نتيجة لحالة القلق العصابى الشديدة التى مرتت بها وهم ممن كانوا يضمرون حقداً فنياً خفياً تجاهى لم أتبينه من قبل، استغل هؤلاء ظروفى تلك التى كنت أشعر فيها بغربة شديدة تجاه

الأصدقاء والمجتمع - وهو شعور كان يعترى أى مجدد مثقف يخرج من خلف الأسلاك الشائكة التي تحيط بوجدته المكمرة - كما استغلوا نقاط الضعف الإنساني في شادي عبد السلام والتي كانت تتمحور حول إحساسه العالي بالذات ونرجسية الفنان الشديدة فأرغموا بيئنا والفتروا على كذبا بما لم يجرى منى تجاهه من قول أو فعل فكان رد فعل شادي غير منصف وغير عادل ومتسعا تجاهي وهو مكان مفاجأة غير متوقعة بالنسبة لي! وحاولت من جانبي أن أوضح الأمر ولكنه أسم أدنيه ولم يسمعي وقاطعني تماما هو وكل من حوله من أصدقائنا المشتركين. وهو الأمر الذي زاد من إحساسي بالوحدة والفرية وجعلني فريسة لحالة اكتئاب شديد لمدوات طويلة لم أخرج منها إلا عندما سافرت في بعثة دراسية بالفارج (موسكو) لاستكمال دراساتي العليا وأحصل على درجة الدكتوراه، فإن تغيير البيئة المحيطة بي وإثناخ بالكامل وانتقال إلى مناخ صحى كان له عظيم الفائدة في استعادة توازني وتثقي بالنفس.

ومنذ تلك الأزمة التي مرت بها علاقتي بشادي عبد السلام وسفرت إلى الخارج لمدة ست سنوات (١٩٧٦ - ١٩٨٣) لم ألتق بشادي إلا لقاءات عابرة مصدافة في مناسبات وأماكن عامة كنا نتبادل فيها التحية ووضع كلمات فاترة هائلة، إلى أن شرفني بالحضور وهو في مرحلة متقدمة من مرضه الذي كنت وقتها أجهل حقيقة - إلى المرض الخاص لفيلم «الطوق والأسرّة» من إخراج خوسى بشارة والذي قمت بكتابة السيناريو له وبعد العرض تقدم شادي نحوى ومعه الصديق صلاح مرعى، ومناى بحارة وقال «مبروك يا حبيبى، عمل حقى راق جدا ألف مبروك ده اللى كان منتظر منك». وكان لهذه الكلمات وقع عظيم على نفسى وعلى مغزىاتى فلقد كانت شهادته بمخابة وسام على على سدرى

وأحسست من فيرة صوته أنه قد راجع نفسه داخله فى موقفه تجاهي وأنه ميز الحق من الباطل وفهم الحقيقة.

وكان ذلك على ما أتذكر فى بداية عام ١٩٨٦. الإحساس نفسه وصلنى عندما رأيت له آخر مرة وهو على قيد الحياة حين زرتة فى مستشفى السلام بالمعادي وكانت حالته الصحية قد ساءت كثيرا وواضح عليه العذاب والألم ولكنه كان صلبا كوتما وكان ذلك فى صيف عام ١٩٨٦ قبل سفري فى مهمة علمية إلى الخارج لمدة عام وفى شهر أكتوبر من العام نفسه تلقيت نيا رحيله عن الحياة وأنا فى الفارج. بالرغم من تورعى لملل هذا الحدث إلا أنني قد أصابني للذهول وللوجوم وحرزنت عليه من أعماقي.

وأود أن أضيف فى هذا الصدد كلمة أخيرة وهى أنه بالرغم مما مرت به علاقتي بشادي عبد السلام من جفاء وقطوع إلا أنني لم أشعر يوما تجاهه بغير مشاعر الإعزاز والاحترام والتقدير له على المستوى العام والشخصى فكان ركائسا، وأضعا فى اعتبارى أن سوء الفهم والرقعة كانا السبب فيما حدث. ولا يمكن إلا أن أذكر جميله على كظم وكصديق جاورته لبضع سنوات وأنا مقبل على حياتى العملية فقدم لي كل العون المعنوى ولم يخل على بلم أو معرفة أو يرضن على بمشاعر الد والإعزاز والاحترام والتقدير وبالرغم من أنه كان يبدو قاسيا أحيانا إلا أنه كان ودوا عطوفا رقيق المشاعر وهوذا حتى إنه بلغ به الأمر أن تبني أخا أصغر لأحد أصدقائه القريين آنذاك وألحقه بإحدى المدارس الخاصة الأجنبية (الجزيريت على ما أعتقد أو ربما للفريز) على نفقته الخاصة ورعاه لبضع سنوات بالرغم من أنه لم يكن يتيم بل كان يعيش فى رعاية أبويه وأخوته. وربما كان هذا يعكس شعور الأبوة العميق والنفذ فى نفس شادي عبد السلام الذى لم يعيشه باختياره الحر. إلا أنه كان أبأ روحيا لعدد كبير من السينمائيين الشباب بمختلف منهم وكذلك الفنان الذين فتح لهم مكتبه

الخاص صالونا ثقافيا يلتقون فيه معه ومع بعضهم بعضا ويتبادلون الآراء ويصفون إليه مستفيدين بخبرته ومعارفه الواسعة.

ويبقى لى أن أقر فى نهاية شهادتى عن شادي عبد السلام وعن ذكرياتى معه أنه كان له عظيم الأثر فى تكوين ثسافيتى وروائيتى الفنية من خلال مصاحبتى ومجاورتى له سواء عندما عملت معه معيدا فى محاضراته بالمعهد العالى للسینما وخلال تجربة «فيلم المومياء» وكصديق رافقه لبضع سنوات عن قرب فعلى يديه قرأت أعمال ت. س. إليوت المسرحية، وجون أوزبورن، ورواية جارسيا ماركيز الخالدة «مائة عام من العزلة» (عام ١٩٦٩) فور ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية، وعلى يديه قرأت كتاب «فجر الضمير» لبسنتيد على يديه قرأت كتاب «تاريخ العمارة» المرمج الشهير لمؤلفه فليوتشر وعلى يديه قرأت سيناريو فيلم «إفان الرهيب» لايشتاين (باللغة الإنجليزية) والذى كان معجبا به إعجابا شديدا حتى إنه كان يدرسه لطلبة معهد السينما، وعلى يديه سمعت وقرأت «أوبرا فاچتر الشهيرة» «تريستان وإيزولدا»

«الترجمة الإنجليزية للصح» . ومعه تناقشت فى أعظم الأعمال السينمائية لبسجمان وفيليبى وأنطونيوى وكوروساوا وغيرهم و... وهذا لا يعنى أنني أذكر فصل أساتذة لى آخرين على وأولهم أذكر المخرج الراحل حلمى حليم. كما أذكر صلاح أبو سيف ويوسف شاهين والراحل على الزرقانى وتوفيق صالح وسعيد الشيع بما قدموه لى من علم داخل جدران المعهد العالى للسينما أيام دراسى فيه.

وأخيرا وليس بأخر سيظل شادي عبد السلام بما قدمه فى حياته من عطاء وبما خلفه وراءه من أعمال قليلة فى عندما عظيمة فى قيمتها فى تراث الثقافة الفنية المصرية عامة والسينما المصرية خاصة وتراث السينما العالمية؛ سيظل شلة مضيفة لا تنطفى. ■

**يحيى عزمى**

# الفكر لول الخايات

## دراسات

- ٦٢ البحث عن الهوية، فيولا شفيق. ٦٦ أسطورة الفيلم الأول، سامى السلاموس. ٧٠ النحت المصرى القديم وتصميم الأزياء، عند «شادى»، محمود مبروك. ٧٦ تداعيات غائمة فى حضرة الذى لا يفتيب، حسين عبد القادر.
- ٨٦ لغة الموسيقى فى أفلام شادى عبد السلام، راجح داود. ٩٠ قراءة فى سيناريو مأساة البيت الكبير، سمير فريد. ٩٣ شادى عبد السلام وأفلامه التسجيلية، مختار السويفى. ١٠٠ الحوار فى سينما شادى عبد السلام، محمد مرعى.
- ١٢٠ كرسى توت عنخ أمون، هاشم الحساس. ١٢٠ المؤميا، بين التشكيل والتجسيد، محمد إبراهيم عادل. ١٢٨ روعة المرئيات فى المؤميا، سعد عبد الرحمن.



# البحث عن الهوية

## قيولا شفيق

• مخرجة أفلام قصيرة وباحقة في مجال السينما المصرية

أما في فيلم «دنانير» فلا نجد إشارة إلى هذه الأسطورة ورغم أن أم كلثوم تغنى في أحد المشاهد الأخيرة قصيدة حزينة لسيدها، لكنها لا تستخدم اللغة العامية، بل الفصحى، ويقوم الفيلم بخلاف ذلك بتغيرات كثيرة أساسية، فهو يحول شخصية جعفر الهرمكي من منافس حول السلطة إلى ضحية بريئة لمؤامرة دنيلة تجعل الخليفة يأمر بقتله، ويحول كذلك جاريته دنانير إلى رمز للوفاء والتضحية، لأنها تحصل ذكرى مولاهم جعفر وتغنى له رغم أن الخليفة قد منع ذكره، وهكذا يتحول صراع سياسى تاريخى إلى قصة ميلودرامية حزينة تلائم ذوق الفترة التى صور فيها الفيلم.

مع كل هذا نجد أن ديكورات الفيلم الباهرة اللامعة التى قام بتصميمها «ولى الدين سامح» أيضاً لا تتحتم الفترة التاريخية التى اعتبرها البعض من

بدلاً من محاولة إعادة خلق الأحداث التاريخية بدقة استخدمت فيها الديكورات وأسماء الشخصيات التاريخية المعروفة لقصص ميلودرامية وغنائية في بعض الأحيان.

فيلم «دنانير» - مثلاً - لأحمد بدرخان ملئ بالشخصيات الموثقة تاريخياً مثل الخليفة هارون الرشيد، ووزيره جعفر الهرمكي، والشاعر أبو نواس الذين عاشوا في القرن التاسع الميلادى، وحتى جارية جعفر التى مثلت دورها أم كلثوم، وأطلق الفيلم عليها اسم دنانير شخصية موثقة تدعى «مواليا» يقال إنها ابتكرت «الموال» أى «الموالي» كما كان يدعى في ذلك الحين، والذي أخذ عن اسمها وقد أبدعت هذا النوع من الفناء في اللغة العامية لمدح أسباطها البرمكيين، بعد أن منح للخليفة ذكر أسمائهم في الألقاب<sup>(١)</sup>.

**ف**يلم الموميا (١٩٦٩) لشادى عياد السلام يتميز عن السينما المصرية السائدة، ليس فقط من حيث الشكل والموضوع ولكن أيضاً من حيث التعامل مع التاريخ سواء كان على مستوى الشكل أم المضمون.

لكى نفهم ذلك الاختلاف يجب علينا أن نتعرف على النماذج المألوفة والمتداولة للفيلم التاريخى من قبل سواء كانت عن السينما التجارية. أم عن السينما الجادة.

فهناك مثلاً تلك الأفلام التى أنتجت في بدايات نشأة السينما المصرية مثل «شجرة الدر» (١٩٣٥)، «وداد» (١٩٣٦)، «الاشين» (١٩٣٩)، «دنانير» (١٩٤٠) و«سلامة» (١٩٤٥) التى اختارت قصصاً مثيرة وشيقة وقد وضعت في إحدى مراحل التاريخ العربى الإسلامى، ولكن



من فيلم المومياء

المناسب، جاء هذا الفيلم في إطار موجة كاملة تدعى أفلام «الانفتاح» التي بدأت تتقد هذه الظاهرة الاقتصادية وورد أفعالها الاجتماعية عبر شخصيات رأسماليين مجرمين لا يتكبرون إلا في المكسب السريع حتى لو كان بوسائل غير شرعية، ويلاقون دائماً في النهاية مصرعهم أو على الأقل عقاباً مناسباً.

ويأتى فيلم «الجوع» بنقده الاجتماعي تابعاً لسيما الانزلام السياسي والاجتماعي التي نشأت مع بداية الاستقلال في فترة الخمسينيات والستينيات والتي يعبر أبرز مثل لها فيلم «الناصر صلاح الدين» (١٩٦٣) ليوسف شاهين والذي اشترك في كتابته كل من نجيب محفوظ، يوسف السباعي، وعبد الرحمن الشرقاوي.

أفلامه السابقة مثل «إسكندرية لمسه» (١٩٧٨) و«حدوتة مصرية» (١٩٨٢) والتي تتركزها مصفئة توفيق في دور الأم ومحسن محيي الدين في دور الشاب الحائر بين العلم والمعرفة والذي يمثل دائماً بديلاً لشخص المخرج نفسه.

ظهر في السنة نفسها مع «وداعاً يونايرات»، فيلم «الجوع» (١٩٨٦) لعلي بدرخان الذي يستعرض مفهوماً آخر للتاريخ، وهو الماضي كمعادلة أو رمز لحاضر ومعطياته، فجاء الفيلم الذي يتناول قصة شخص من أصل متواضع يعيش في القاهرة خلال القرن التاسع عشر ويتحول مع بداية مجاعة انتابت البلاد إلى تاجر قمح غني يحتكر البضاعة لصالحه ويحرم الشعب منها ولكنه يحصل في النهاية على الجزاء

الفترات الذهبية في الحضارة العربية الإسلامية، فهي تهدف أولاً إلى إلهار المتفرج وإقناعه بحظمة وبراء ذلك العصر، ولا يصعب فهم هذا الهدف نظراً لأن الفيلم صنع في فترة كانت مصر لا تزال تحت الحكم الإنجليزي الذي يحتم على النفس المصرية أن تؤكد ذاتها وأن تسترجع كرامتها أمام إهانة الاستعمار.

رغم انتهاء الاستعمار نجد الاستعمال للتاريخ (كخلفية فقط) يظل بسود بعض أعمال السليما المصرية حتى اليوم، مثل ما حدث في «وداعاً يونايرت» (١٩٨٦) ليوسف شاهين الذي يستفيد من العملة الفرنسية كخلفية ليس لقصة درامية تقليدية بل لقصة من قصص المخرج الشخصية التي تدور حول «أسرة» شاهين التي تعرفنا عليها في بعض

ويرمز هذا الفيلم بتناوله للحروب الصليبية إلى وضع العالم العربي الحديث أمام الاستعمار ويشير عدوانه إلى دور الزعيم القومي جمال عبدالناصر في مقاومته.

ويستمر هذا النوع من استخدام التاريخ حتى الثمانينيات عندما بدأ صلاح أبو سيف سنة ١٩٨٠ إخراج الفيلم العراقي «القادسية» (١٩٨٢) الذي تناول معركة القادسية الشهيرة التي قامت عام ٦٣٦ م. بين العرب والفرس في الوقت نفسه الذي كان العراق وإيران يستعدان لحرب طويلة دامية وأخذ الفيلم طبعاً يصور الفرس في أبشع صورة.

وتنبون من هنا كيف يساعد هذا النوع من الفهم التاريخي من نشر دعاية (بروباجندا) خاصة بالسلطة تهدف إلى خلق روح جماعية مزيفة لدى الشعب المتفرج أمام عدو خارجي بدلاً من تدويره وإعطائه الفرصة لفهم التاريخ ونقده.

حينما ننظر إلى فيلم «المومياء» لشادى عبدالسلام نجد أنه رغم كونه فيلماً تاريخياً تدور أحداثه في نهاية القرن التاسع عشر. في صعيد مصر نجد أنه لا يستعمل للتاريخ للطرق للمشار إليها من قبل، ورغم أن قصته لا تعتمد الرمزية حيث إنها تحاول أن تعبر عن فقدان الإنسان المصري المعاصر لهويته بسبب جهله بتاريخه العريق، وهي قصة الشاب ونيس الذي اكتشف أن عشيرته تعيش من نهب قبور الموتى مما يجعله الشك يتتابه في أمر هؤلاء المنهويين ويتساءل إذ ربما كانوا أجداده الذين لا يعلم عنهم شيئاً ولا يفقه حتى قراءة ما تركوه من كتابات غامضة على جدران الحوائط.

يستوحى فيلم «المومياء» أماكن التصوير والديكورات والملابس، وكذلك طريقة تنسيق الصور في شكل الحدث الغائر أو التحت البارز في الفن التشكيلي الفرعوني مع اللزعة نفسها للتبسيط



والتجريد الذي لا يتظاهر بواقعية مزيفة ونكتشف من خلال هذا التجريد نفسه والبعيد عن الطبيعة السينمائية أن الفيلم لا يحاول إيهابنا بمناظر وتقنيات فاخرة ولا يخلق روح جماعية جوفاء ولا حتى بإقناعنا بعظمتنا وإنما يتحدث بعكس ذلك عن علاقتنا بالتاريخ ذاته، وهكذا يعبر بحزن شديد عن فقداننا لتاريخنا ويطالبنا عبر رمزيات قصته أن نتقدم إلى اكتشاف ماضينا والبحث فيه حتى نتمكن من اكتساب هوية تليق بعصرنا الحديث. هوية ليست قائمة على بعض الشعارات السياسية التي تهدف إلى تثبيت مفاهيم قومية لا أحد يعنى محتواها وإنما هوية قائمة على بحث ودراسة وجدل عميق مع التاريخ. ■

#### الهوامش

Mohemed Bencheneb; «Mawaliya, (١) Mawwal» in: En Ensyklopadie des Islam, Leipzig, 1913, p. 867.



من فلام الاغراضات وماتيلها



# أسطورة الفيلم الأول

## سامي السلاموني

• الناقد المعروف للراحل

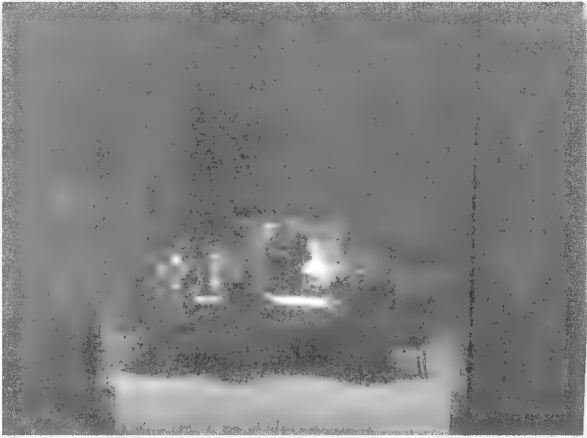
بالصادفة شباناً صغاراً إلى حد ما تبدأ وعينا بالسينما.. وكنا مبهررين بتيار صلاح أبو سيف وتيار يوسف شاهين.. وتيار توفيق صالح.. وكان خريجو معهد السينما يتحسسون طريقتهم محاولين أن يأخذوا من هذه التيارات أفضل ما فيها ويبحثوا لأنفسهم عن مكان.. وفجأة جاء شادي عهد السلام «المومياء» تياراً جديداً تاماً عن كل هؤلاء وبمدهج مختلف وإيقاع مختلف.. قد يرتاح له البعض وينزعج البعض الآخر.. ولكن الجميع لم يتركوا أمامه في ذلك الوقت سوى الاحترام.. ولدى البعض مجرد الدهشة.. مقابل الانبهار لدى البعض الآخر.. ولكن جيلاً كاملاً لم يكن ممكناً أن يصبح بعد «المومياء» كما كان قبله.. فحتى قبل أن يخرج الفيلم إلى العالم ويشير الاهتمام في كل مكان أو يحدث ضجة.. كان واضحاً أنه سينما

وحتى المشية نفسها - ثم في الحديث كان فيه كثير من إيقاع مصر كلها في النيل الهادئ الذي يسير منذ آلاف السنين دون أن يهدر أو يصخب أبداً.. والجبل الرابض على هذا الجانب أو ذلك على شريط خضرة لا يريد أن يضع أبداً.. وبحر رمال في صحراء لا تريد أن تتحسّر أبداً.. وإيقاع ريف وصعيد يتحرك بأنأة وصبر مروعين ولا يهدر بالحركة إلا نادراً..

ولقد كانت هذه الملامح في شادي عهد السلام الذي كنت أعرفه جيداً تدهشني دائماً إلى حد أن «تقرسني» أحياناً.. فعد أن «اندلع» بيننا فجأة تيار شادي، الذي يشبه بالضبط تيار النيل القادم من الجنوب إلى الشمال بهذا الإيقاع «القاتل» الذي لا يثور أبداً.. وعندما فاجأنا بتحفته الوحيدة «المومياء» الذي كان إيقاعه هو نفسه إيقاع شادي وإيقاع النيل.. كنا ننحن

**ق**رغم أن النهاية كانت محتمة وكان الجميع ينتظرونها فقط بين يوم وآخر.. إلا أن رحيل شادي عهد السلام جاء كفاجأة دعت الجميع إلى حد مثير للدهشة.. وكان شادي قد تمول إلى أسطورة بطرؤف حياته وعمله السينمائي الفريد وبعد أن اكتسب «شموخاً» شخصياً كهذا الشموخ المصري القديم الذي كانت تحكمه أفلامه الثقيلة.. فهو أكثر فدائى السينما المصرية توحداً مع عمله.. ففيه هو نفسه حتى كشخص حص فرعونى أو حضارى وهى الكلمة التى كان يفضلها.. بل إن فيه حتى ما يمكن أن نسميه «الإيقاع المصرى».. ليس فقط لأن قامته المشوقة ولامح المنقف المصرى النبيل كانت تستدعى إلى ذهنك بشكل أو بآخر الأعمدة الشامخة فى معابد الأقصر أو اللتماثيل الفرعونية.. بل إن إيقاعه هو نفسه فى الحركة - العمل





من فيلم المومياء

وبقاء أعمالهم وأفكارهم في الشباب من حولهم حتى لا يبخلوا عليهم بهذه الأفكار والخبرات..

بل إنني أذكر أن شادي عبد السلام صعدني معه مرة لأشهد ديولاج بعض عبارات الحوار لفيلم «المومياء» وهي مسألة لا يرحب بها كل مخرج.. ثم كان على بعد ذلك أن أقدم دراسة تحليلية للفيلم عدد عرضه في «نادي سينما القاهرة».. ووجدت أن هناك أشياء صعبة جداً في فهم هذا النوع المختلف من السينما.. فجلس شادي عبد السلام ساعات طويلة يشرح لي كل أسرار فيلمه بالتفصيل وبصبره الغريب المعروف..

وفي مكتب شادي في أستوديو نحاس رأيت محمد صبحي لأول مرة وهو متخرج لثوره في معهد المسرح وكان

محب للسينما لا يملك إلا أن يقع في أسر شخصية شادي عبد السلام كما وقع في أسر يوسف شاهين «الشخص» وتوفيق صالح «الشخص».. فهؤلاء الثلاثة بالتحديد تربطهم مناً شخصية المثقف المصري العصري الذي يستند إلى ثقافة غربية غزيرة ولكن مع قلق مصري عظيم بتوظيف هذه الثقافة من أجل وطن متقدم ومستنير ومتغير.. كما تجمعهم بالطبع الجاذبية الشخصية والسينمائية التي لا بد أن تجذب حولهم «معالينك» السينما من أمثالنا.. خاصة أن الثلاثة - وكانت تجمعهم معاً صداقة ومناصفة قوية - كانوا أحسن الحظ من نوع الفنانين الذين خلقوا ليكونوا أساتذة وليصنعوا «مدارس» من حولهم.. فهم شديدي التواضع والبساطة حتى يحسوا بامتدادهم

مصرية مختلفة ومتميزة.. وبغض النظر عن الموافقة على هذا المنهج في صنع السينما أو عدم الموافقة.. بل وأيا كانت مقاييس النجاح والوصول إلى الناس بالمنطق الجماهيري الذي لا يمكن إغفاله..

وحتى الذين لم يكن شادي عبد السلام ينفصل عن جيلهم إلا بسنوات قليلة.. وجدوا في ظاهرة جديدة وفريدة في السينما المصرية جديدة بالمراقبة والتأمل، فأصبح كثيرون «يدورون» حوله وحول أفلامه النادرة جداً وأنا منهم.. فلقد جاءت فترة وكنت أدور حوله وأجلس إليه بالساعات سواء في مكتبه كمدير لمركز الأفلام التجريبية في ستوديو نحاس أو في بيته في الزمالك أو في مكتبه الليلي في شارع قواد.. فأى

شادى قد اختاره لدور «إخناتون»، الذى بدأ بعده بمجرد الانتهاء من «المومياء».. مقتنعا بأن هذا الوجه الجديد تماما الذى لم يسمع به أحد هو أكثر الوجوه قربا من وجه إخناتون.. وكانت سوسن پدر مستطع دور نفرتيتى وعلى أن تظهر نادية لطفي وأحمد مرعى بطلا «المومياء» فى أدوار أخرى مهمة فى الفيلم..

ومن هذه النقطة بالتحديد فيما اعتد بدأت تراجيدا شادى عبدالسلام التى انتهت بموته.. فلقد مرت سنة وستان ولم يبدأ العمل فى «إخناتون»، وكان «المومياء» قد بدأ يخرج إلى العالم كله شرقا وغربا وفوز بالجوائز.. ولكن قبل ذلك وربما أهم منه يلتفت أنظار العالم إلى سينما مصرية مدفئة ومختلفة.. ولأعتقد أن فيلم مصرى أثار ضجة وسيل من الكتابات عنه وعن مخرجه كما فعل «المومياء».. وتقول شادى عبدالسلام إلى أسطورة.. بل إنها الحالة الوحيدة فى تاريخ السينما العالمية كلها.. وليست المصرية فقط.. التى يتحول فيها مخرج إلى أسطورة بفيلم واحد دون أن يقدر لهذا المخرج أبدا أن يصنع فيلمه الثانى.. إنها مقارنة بل وظاهرة غريبة وفريدة إلى حد لا يمكن تفسيره أو حتى تصديقه!

مخرج عبقري يصبح أسطورة بالمقاييس العالمية والمحلية.. وبمجرد فيلمه الأول والأخير.. ثم تعنى السنوات ستة بعد سنة.. وبالإيقاع نفسه للمصرى الغربى.. إيقاع النيل والصحراء والجبل.. يظل أكثر من خمسة عشر عاما يصارع من أجل فيلمه الثانى فى وجه حالة من اللامبالاة والتبلد والغباء بل والعداء أصابت السينما المصرية حتى لا يمكن فهمها.. فانا أفهم أن تستمر حالة الغباء وسوء التقدير فى أى سينما تأكل نفسها وتدمر أفضل أبنائها وتبدد عن عمد أهم

قيمتها ومواهبها وكأنها قررت بوعى كامل وعلى مشهد من الجميع أن تنتحر.. أفهم أن تستمر هذه الحالة لعامين أو ثلاثة أو خمسة ثم ينبه الناس لما يحدث فيتحرك أحد ليصنع شيئا.. ولكن خمسة عشر عاما وأكثر.. فهذا بالتأكيد هو إيقاع النيل والجبل والصحراء الجافة التى تقتل الأخضر واليابس.

ولست أتحدث الآن عن «إخناتون» أو عن شادى عبدالسلام بالتحديد.. فلم تكن مصادفة أن هذه الخمسة عشر عاما هى نفسها التى بدأ فيها انهيار كل الأسس والقواعد الأساسية للسينما المصرية بينما الجميع يتفرجون وربما يكسبون أيضا من وراء هذا الانهيار الذى يدعون الآن أنه وصل إلى ذروة الأزمة التى يتحدثون عنها وكأنهم فوجئوا بها.. أو كأنهم ليسوا صانعوها.. فليست الخسارة إذن هى خسارة فيلم واحد أو مخرج موهوب واحد.. وإنما هى خسارة صناعة كاملة ويبدو أنها فظفة مجتمعة أيضا.. فلا يمكن فصل محنة شادى عبدالسلام عن كل صور القبح والتردى وإهدار القيم المصرية الجميلة والذليلة من أجل المتاجرة والكسب من كل ما هو رخيص وشائن.. وسيما كهذه فى ظروف كهذه لم يكن ممكنا أن تصنع «إخناتون» بل ولم تكن حتى تسمح له بأن يخرج إلى الدور ولذلك فلم يخرج «إخناتون» إلى الدور أبدا.. وفى تصورى أن سينما رديئة كهذه هى التى قتلت شادى عبدالسلام ومنذ عشر سنوات على الأقل وقبل أن يصيبه المرض ليطحن عظامه ويقتل روحه القلقة اشغافه ووداعته وكل رقة وطموح وأمل الفنان الحالم فيه يوما بعد يوم.. ولقد رأيت شادى عبدالسلام وهو يشكو من صداع نصفى دائم منذ أكثر من عشر سنوات.. ولست طبيبيا ولست أتمكن فى مشيئة الله الذى يملك وحده أقدار

الناس.. ولكن أتصور أن هذا الصداع النصفى الذى بدأت به متاعب شادى لم يكن بسبب عضوى وإنما كان بسبب عصبى ناتج عن عدم قدرة تلك الأرواح العظيمة فى الأجساد الواحدة على احتمال الإحباط والقهر المستوى والإحساس بصياح الأيام يوما بعد يوم وأنت واقف فى مكانك عاجز عن الحركة والتقدم.. وهى المحنة التى يمكن أن تستشري من مجرد صداع إلى تآكل كامل ونهائى للروح والجسد معا..

وسينما أخرى تملك عبقريا مثل شادى عبدالسلام وحتى لو لم تكن تدرك قيمة «المومياء» ولكنها انتبهت فقط عندما رأت العالم مبهورا به إلى حد أن تخصص له مجلة «الفيجارو» الفرنسية ثمانى صفحات هذا العام فقط وبعد أكثر من خمسة عشر عاما لم يخرج فيها غيره.. كان يجب أن تنبه إذن إلى أنها تملك كنزا.. وكانت جذيرة بأن تصنع أمام هذا الفنان كل إمكانياتها تكي يصنع أفلاما وأن توفر له حتى «دين المصنفين».. وكثيرا ما كنت أتخيل أننا وفرنا لشادى عبدالسلام الفرصة ليقدم فيلما كل عام ليصبح لدينا الآن ١٥ فيلما من نوع «المومياء».. وارأنا تركناه يصنع فيلما كل ثلاث سنوات لأصبح لدينا خمسة أفلام.. أو لو أننا تركناه يصنع فيلما كل خمس سنوات لملك ثلاثة أفلام.. أو حتى لو صنع «إخناتون» قبل أن يموت..

ولكن ما حدث أنه قضى الخمسة عشر عاما وأكثر يصنع «إخناتون» فى روحه وصميره وأدراج مكتبه فقط.. كتب السيناريو وأعاد السيناريو أكثر من مرة.. ورسم المناظر صورا وصورة تفصيلية تفصيلية.. وصمم الديكور والملابس هو وابنه الروحي وتلميذه وصديق عمره صلاح مرعى وحتى قطع الإكسسوارات

وجلس ينتظر.. ومر عليه أكثر من وزير ثقافة وأوراقه تنتهي في أدراج موظفين لا علاقة لهم بالسینما ولا حتى يحبونها ولكنهم هم الذين قتلوها.. ثم سحبوا منه حتى «مركز الفيلم التجريبي» الذي حوله إلى مدرسة لنوع فريد من السینما الراقية تخرج فيها تلاميذ موهوبين كان يمكن أن يصنعوا شيئاً.. ولكن حتى الشبان من تلاميذ شادی شاخو وشاخت أرواحهم ومواهبيهم وظل هو يحاول من أجل «إخفائون» دون أن يفقد الأمل.. وكان الجميع يلتقونه بكل الترحيب الممكن ويتقدمون له التقدير والتكريم على أعلى مستوى ويتكلمون كثيراً ويبتسمون كثيراً ويحلفون على المصحف أنهم مستعدون لصنع «إخفائون» ولكن دون أن يصنعوه أبداً أو حتى يتحركوا خطوة واحدة.. وتركنا جميعاً هذا اللذان النادر بمشي بيننا بإيقاعه الشامخ الهادئ وهو يرجو الجميع بأدبه المصري المتحضر المذهل وصوته الخفيض الذي لم يسمعه أحد أبداً يرفع نبرته درجة واحدة.. دون أن تتحرك

«نخوة» أحد منا أو تأخذ الهمة لصنع شيء.. ليس من أجل شادی ولكن من أجل مصر والسینما المصرية ومن أجلنا نحن أنفسنا الذين نحمل زردمه المسفوح على كراهلنا جميعاً..

ولست أذكر شخصياً عدد المرات التي كتبت فيها وكتب الزملاء طالبيون بصنع «إخفائون».. ولا عدد الاجتماعات والمؤتمرات التي وعد فيها «موظف» السینما بأن يقدموا كل التسهيلات لصنع «إخفائون».. ولكني أذكر أنني كنت أوشك أن أبكي خجلاً من نفسي وأنا أسمع من شادی أنه بدأ مشروع مزرعة دواجن في بلده ألمانيا لكي يعيش.. ثم وأنا أرى شادی عهد السلام ينتهي إلى صنع ديكرات الفخايق الكبيرة لكي يعيش.. ثم وهو يقابلني بهدوء نفسه المثير وأمله المذهل وقدرته الأسطورية.. المصرية! على المحاولة وعلى الاحتمال في سنواته الأخيرة دون أن يفقد إبتسامته وحسه الفكاهي الساخر المرير الكامن في

أعماق محتته.. وهو لا يكف أبداً عن الدوران حول مصر المتحضرة العظيمة التي لا يحبها أحد ولا يفهمها كما يفعل هو لأنه جزء منها.. فيصنع أفلاماً تسجيلية بين وقت وآخر لحساب مصلحة الآثار..

بينما يرفض عروضاً شديدة الإغراء لإنتاج «إخفائون» بأسواق عراقية وسورية وفلسطينية وكندية.. بل وحتى إسرائيلية.. لأنه كان يرى أن «إخفائون» لا يمكن إلا أن يكون مصرياً حتى لو جاع هو.. فأية عظيمة وأى شموخ وأية تراجمديا لعقري مصري أفلسنا من أيدينا.. كان قد مات منذ سنوات لحظة أنه أدرك استحالة تحقيق الحلم.. ولم يكن هذا الذي شيعنا هذا الأسبوع سوى الجسد الذي أنهكنا جميعاً بمجرد «عدم الوعي» بقيمة ما بأيدينا.. و«المسومة» التي تأخر عبورها إلى وادي الموت والخلود بصنع سنوات.. فليسامحنا الله جميعاً. ■

عن الإنذاعة والتلفزيون ١٨/١٠/١٩٨٦م





# النحت المصري القديم وتصميم الأزياء عند «شادي»

## محمود مبروك

\* مدرس بقسم النحت بكلية التربية ومختص  
فى الفن المصري القديم والقديم، اشترك فى  
ترميم تمثال «ابى الهول» ٨٩ - ٩٤، وترميم  
تمثال «مریت آمون» بالخيرم ٩٧.

الهندسة المستقيمة المتعامدة فى رمزية  
وتجريد.

ولتوضيح ما هو واقعى وغير واقعى  
فى تمثيل الملابس التاريخية نستعين  
بمثالين فى النحت أحدهما إغريقى  
والآخر مصرى قديم.

فالححات الأول يعبر فى تماثله  
الإغريقية عن الإيقاع من خلال ثنائيات  
الأعمشة المتكررة والتي تتكاثر فى  
أقواس وأنصاف أقواس حتى يكاد الفنان  
أن يحرر الكتلة من جمودها فتتطاير كتل  
الملابس متباعدة فى حيوية عن الجسم،  
لنوضح فى واقعية جمال الجسم البشرى،  
وأيضاً عن طبيعته الرداء ومم يتكون،  
حتى تفاصيل الحياكة عدد الصدر  
وأطراف الرداء، والححات الإغريقى  
يجعل فن تمثيل واقعية الملابس وتكاثر  
ثنائياها دليل على الدقة فى تمثيل الرداء

الضربية يستقبل القادم للخشوع والعبادة،  
أو أن تكون التماثيل فى أحضان بهو  
الأعمدة تسكن فى الفراغ بيدها لتطالعا  
واحدة بعد الأخرى، أو تكاد تختفى فى  
ظلمة الحجر المقدسة لتطل علينا فى يوم  
محدد من كل عام بعد أن تعامدت أشعة  
الشمس لتغير وجه التمثال ليبدأ ميقات  
العبادة.

أسبغت هذه التماثيل اليوم داخل  
«فدريه» زجاجية، وتجمعت بالمتاحف  
ليس فقط بدون نظام تاريخى يحكم  
ترتيبها، ولكن الأهم هو فقدما لجغرافية  
المكان التى خرجت منه، والذى أثر  
بدره على هيئة هذه التماثيل، سواء  
كانت لملك أو لملكة أو لأمير أو لقائد  
فهؤلاء أولاجهما كانت وظائفهم وما  
يحملون من شارات الحكم وملابس  
إكسسوارات هم جزء من العمارة  
المصرية القديمة التى تميزت بالخطوط

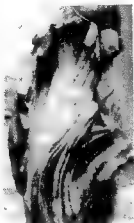
دائماً ما يواجه مصمم الملابس  
التاريخية مشكلتين:

أولاهما: تفسيره الخاص لطراز  
الملابس حسب ما يستقى من المراجع  
والوثائق المتاحة لديه.

ثانيهما: تحويل هذه التصميمات  
لمرحلة التنفيذ من أقمشة مختلفة الخامات  
وطرق للتفصيل وإضافة الإكسسوارات  
عليها.

وقد يعمل الفن المصرى القديم طرازاً  
من الملابس يصعب تفسيرها، وذلك لما  
يتميز به الفن المصرى. فهو يميل إلى  
الرمز والتجريد أكثر من تمثيله للطبيعة  
المرئية.

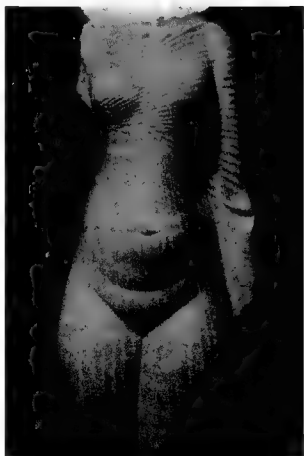
لقد حكم الفن المصرى نسب وقواعد  
استمدت قوانينها من العمارة، ولا يمكن  
فصل تمثال مصرى قديم من معبده سواء  
كان هذا التمثال فى مدخل البوابة



الحت الإغريقي



الحت المصري



والذى يعرض بدوره جمال الجسم الذى يحويه.

أما المثال الثانى فهو فى النحت المصرى القديم، حيث قام النحات بالتعبير عن الملابس بما يخدم بقاء بديان هذا المثال، فترابط الأجزاء التى لا تنفصل عن بعضها البعض مكونة كتلة غير قابلة للكسر تعاند الزمن كمادة وتنظم فى إيقاع هندسى كشكل، وظهر شكل الملابس يساعد على تماسك هذا المثال، فأحيانا تظهر واضحة قوية لتشمل وتحمي نقاط الضعف فى الكتلة بين الأقدام أو الذراعين، وأحيانا «مثال» بركة وشفافية حتى تكاد تغرق فى الجسم وتتصق عند الصدر أو البطن أو الأفاخذ فى إيقاع متغير متمثل فى خطوط النبلسية، الذى أخذ شكل شعاع الشمس، وعندما تلمس الإنشاء هذه الخطوط تخفى وتظهر حسب ارتفاع وانخفاض الكتلة ليظهر الرداء وكأنه التصق تماما بالجسم ليستر أو يفضح عن جمال الجسم، فالأمر هنا يختلف بين «مثلي» الملابس فى النحت الإغريقى عنه فى المصرى فهى عند الأخير لها قيمتها المجردة من خلال الانفعال الجمالى الخالص لكل المثال أو ما يسمى بالميز التشكيلى.

بعد هذه المقدمة. يظهر تساؤل: بالرغم من عدم واقعية تمثيل الملابس عند المصرى القديم، كيف اتجه شادى عبد السلام للفنون الفرعونية حتى يمكن أن يفسر ويصمم لنا هذه الأعمال؟

أن من يخطر فى الدرامسات والتصميمات التى تركها لنا «شادى» وخاصة فى فيلم «مأساة النهب الكبير» تجعل المتطلع لها يقتررب بها من فن النحت أكثر من غيره من الفنون مثل التصوير المسطح الجدارى أو الرسومات الخطية. وتظهر أسئلة واستفسارات.

- لماذا التجأ شادى عبد السلام إلى فن النحت بكتله الثقيلة ليحولها إلى عالم

الأقمشة ورقائق الذهب بالرغم من أن فن التصوير يحمل قيمة لونية وزخارف أكثر وهذا ما يحتاجه تصميم الأزياء؟

- هل ذهب شادى إلى فن النحت باعتباره فنا ذا ثلاثة أبعاد وهو أقرب فى حوله الفنية إلى الأزياء وهى أيضا فن ذو ثلاثة أبعاد؟

- وماذا عن «الإكسسوارات». إن بعضها رمزى مثل التيجان الملكية سواء تاج الشمال أو الجنوب أو التاج الأزرق، ولادلول حتى الآن على وجوده أو إن كان قد استعمل فعليا.

وإذا كان قد استعمل فهو ليس أثداء جلوس الملك على عرشه.

وماذا عن الإكسسوارات أو الملابس التى يرتديها الناس فى حياتهم العادية؟

من الصعب أن نتناول كل سؤال بإجابة منفردة.

ولكن علينا أن نتم روية شادى الفنية بين اللغة السينمائية المتحركة ولغة الفن الساكنة.

## لوحة

### العائلة

#### الملكية

من خلف الستارة الملكية المحلاة بزهور مذهبة بطالنا «شادى» فى تصميمه للعائلة الملكية بكونين لا يبعد كثيرا عن ترتيبات الأوضاع التقليدية للمنازل المصرية، بل يتضح مدى فهم ودراسة «شادى» لما تمثله هذه الأوضاع من مضامين الاحترام التى تصل إلى التقديس، وأظهر «شادى» كيفية التصرف فى ترتيب أوضاع جديدة وخاصة فى عرضها للجماميع وما يتفق وطبيعة العمل السينمائى دون إخلال أو إبتعاد عن روح النظام المستخدم من تلك التقاليد القديمة ومع ذلك فإن مشاهد اليوم يتقبلها.

وبالرغم من واقعية الأسلوب عند «شادى» فى تصوير الملك أو الملكة أو ولى العهد والأمراء إلا أننا نجد تنظيما هندسيا بين الاستقامة الرأسية للأجسام مع الخطوط الأفقية لتلامس الأكتاف، أحكم كل ذلك فى تنظيم وترتيب كأنه يخضع «لبورتوكول» وبين ارتفاع الملك والملكة ثم اللزول إلى ترتيب مستدرج لأسفل من الأمير الطفل إلى الأمير الجالس فى المنتصف إلى ولى العهد الذى أصبح فى المقدمة.

كل هذا يجعلنا نشعر بأنها تماثيل فى قدس الأقداس سلطت عليها الإنشاء فحولت الحجارة إلى أجسام تنبض بالحياة ترتدى الأقمشة الكتانية الرقيقة وكأن الملابس خفيفة بضاء وضعت عليها عقود وأساور من الذهب الأصفر والأحمر المطعم بأحجار الفيروز واللآلئ والمعميق تزين الأقدام وتشد المعصم لتقوى قبضة اليد الحاكمة، وتحمى الرقبة والصدر، وتعلن عن رمز الحكم على الرأس.

الإكسسوارات عند «شادى» لانتقل أهمية عن الملابس قد تزيد وهذا ليس بالتقليد. ومثال ذلك أن شادى يوضح هذا ليس فقط فى التصميم بل أيضا فى النص حيث يؤكد على أهمية الإكسسوارات وأنها ليست كنوزا للفراغة كما تسمى اليوم، وليست هذه العلى للزينة فقط، ولكنها تحمل رسالة ذات دلالة عند ارتدائها فهو يؤكد للمشاهد من خلال الصور المرئية واللغة المسموعة ما يفسر هذه التمايلات:

- هل الحزام الذى يلف وسط الملك له معنى وكذلك أزراره؟

- هل القلادات التى تحيط رقبة الفرعون تخطف فى محاسنها عن التمام التى تكدى على صدره؟

- هل الألوان التى تحملها الأحجار الكريمة من التروكواز الفيروزى أو المعيق

الأحمر أو الأخضر أو الأزرق اللازوردى  
له قوة سحرية يؤمن بها المصري القديم،  
ولذا يرتديها الرجال والنساء من العامة أو  
الخاصة؟

من خلال تراثيل الدعوات لولى العهد  
عندما يتم تنصيبه للبلاد، تم المراسم  
وينقل هذه الإكسورات.

يتضح هذا كما جاء فى النص: (١)  
«أحمل إليك كبشا وظلا من اللازورد  
وأحمل إليك أسدا: صوت مرده،  
ليحميك ويظل يحميك.

مرتل - أضع من أجلك تمام من  
أحجار كريمة.

كورس - من النهر الأخضر الشمالى.  
مرتل - ومن الشرق.

كورس - تميمه من فيروز سيناء  
تحمى عينيك.

مرتل - ومن الصحراء الغربية.

كورس - تميمه من العقيق من  
الواحات لتحمى رقبتك.

وفيمما يخص معنى الحزام الملكى  
يقول «شادى» فى النص: (٢)

«.... ثم يسرعان بإفصاح الطريق  
لشابين من العاشية يدخلان  
ويركسان إلى جانب صندوق  
مستطيل وإن كان ضيقاً..  
يحملان منه حزاماً ذهبياً مطعماً  
باللازورد والفيروز ويلفانه حول  
وسطه وتحركان برشاقة على  
ركبة واحدة أو ركبتين - دائماً  
أحدهما يمسك به من الخلف  
ببيلما الآخر يهرول إلى الأمام  
ليشبهه وهما يردان:

«صوت تكبيت الحزام»

الشابان..

«باحترام»

التول يحيط بوسطك..

أمولجه من اللازورد والفيروز..  
كورس يردد:

أبها الوافع العظيم..

«أنت محاط بالماء المتجددة..

أحد الشابين:

«إلى الأبد،

كورس: «التي ترحد البلاد بالحياة.

الشاب الآخر: إلى الأبد.

لوحات

الكهنة:

النص:

«ثمانية كهنة راكبن للصلاة (٣)،

أمام هيكل آمون الذى يظهر فى عبق  
اليهو،

أبواب الهياكل مفتوحة ويرى من  
خلالها هيكل آمون الذهبى.

شعاع ضوء يهبط فى فتحة السقف  
ويضىء الهيكل الذهبى.

بعض أشياء ذهبية وقضبة هنا  
وهناك..

وكذا ملابس الكهنة البيضاء

ولكن ما عدا ذلك فكل شيء عظيم  
ويارد...

.....

جميعهم فى ملابس ناعسة البياض  
وتكف جلود الفهود حول أكتافهم  
يحملون شارات طويلة سوداء تطويها  
رأس الكباش القضبية والنحاسية  
الداكنة.

«خروم - آمون» التى تتوجها ريشة.  
آمون القضبية.

.....

الموكب يتقدم خلال الظل  
والضوء... غابة من الأبيض  
والفضة. أشعة الضوء تهبط جادة من

فتحات سقف السمى الأوسط فتمسك  
كل صف يمر تحتها فيتألاً للحظة.

عندما يتناول شادى شكل الكهنة فى  
النص يحيط بنا هذا الفموض الهادئ  
الذى يهبطه رجل الدين فتشعل رؤية هذا  
المنى، الديكور، الملابس، الإكسسوار،  
والإضاءة. ولا تختلف ريشة وألوان شادى  
فى تصميم لوحات الكهنة. فهى ترجمة  
للنص أكثر منها توضيح لطبيعة الأزياء  
فقط أو الإكسسوار أو غير ذلك. أمامنا  
غالباً من الأضواء تتحكم فى تفسير  
الرؤية وترتيب المجاميع بين قائد وتابع  
ليقترب لعمان الذهب والفضة، تظهر  
رموس عميقة النظر ونذكرنا بالصلوات  
«تحتضن» الذى أبدع نحت تماثيل الملك  
«إهنتاتون» وزوجته والأميرات ومع  
جليقرو الرموس وتلمع جباههم كأنها  
منحوتة من صخر بلون بشرتهم، ويتقدم  
الكهنة بخطواتهم الثقيلة، وتتصحب  
قاماتهم وتلحن حركاتهم فى صفوف  
تلحظ نظامها القائم المستقيم الذى لا يأتى  
إلا بالحركة الهادئة للأمام فقط.

تستقيم ثنائيات الرداء بعد أن ألف حزل  
الجوز حزام فى ربطة عريضة تكاد تقارب  
من أسفل الصدر، ويزداد التحبير من ثقل  
القماش أسفل الركبة فى نهاية الساق، وعندما  
تتقدم حركة السهل إلى الأمام يظهر شعرك  
هذا اللؤلؤ فى الدفع المستمر لنهاية الرداء،  
مما يضىء على الحركة الهدوء والوقار وتعد  
من الحركة السريعة وعدم الهزلة والى  
تتصّب بها شخصية رجل الدين، وتكتسب  
الشارات بين أيديهم لتحكم الفراغات بينهم  
وكانها غابة من أعمدة المعابد تحتضن  
مجاميع تظليها الساكنة ليضفى على التكوين  
سحراً وغموضاً.

لوحة

الملكة

نص

النص: (٤)..... الملكة «تى» تجلس  
إلى «جوار» متكبية ومثاقفة... وبها الهيلى

ممدودة لتتقدم ظهره كالوضع التقليدى.. بينما تطوق بيدها اليسرى أصغر أبنائها الأيمن، توثق عنق أسون، البالغ من العمر عامين والجالس على حجرها، تضع على رأسها باروكة سوداء منمنمة مزودة بهجاشى شرس مطعنين بالأزخرف يحددان وجهها العنقى..

ويزين جبهتها الجالية خندان ورأس نسرين يرتفع على باروكتها تاج الأيم المقدسة ليزيس المصنوع من الذهب الصلب والذي يتكون من ريشتين طويلتين وقوس للشمس.

إن المشاهد للتمثال الضخم للملكة نتي، والمعروفة بالمتحف المصرى يقترب أكثر من خيال «شادى» فى هذا النص، فضائل الملكة يتسارى فى الحجم والهيبة مع تمثال زوجها الملك «أمنمحتب» فى تكوين ثنائى لم تشاهد قبل ذلك فى الثمانين وخاضعة أن هذا التمثال وجد بالطريق الموصلة للأرض المقدسة حيث يدفن الفرعون، كل ذلك يدل على مكانة هذه المرأة ليس فقط كزوجة للملك، ولكن أيضا قائم لكل من الإلهات - سمنخ قارع - توت عنخ آمون..

لقد خلدت إحدى النحاتين هذه الملكة محبرة عن قوة شخصيتها ليس فقط لمنحامة تماثيلها ولكن أيضا ظهور ملامحها على وجوه تماثيل الإلهة «سوت»، زوجة الإله آمون أهم وأشهر إله فى ذلك الوقت.

لقد غير «شادى» فى تصميماته لهذه الملكة ببساطة ولم يغال فى تزيينها ولم يحمل صدرها أو معصمها الذهب الكثير. لقد تدرت برداء وزوب رقيق أبيض يعقد طرفاه أسفل الصدر ويذكرنا هذا برداء الأميرة «نرت زوجة «رع حنبا» من الدولة القديمة، وبالرغم من بساطة البراء إلا أنها تفسر من الوحة بالهيبة

الملكية دون قسوة ويقوة الشخصية مع جمال المرأة وينبذ لم الأسرة الملكية مع الرقة والمطف الإنسانى.

لم تكن تماثيل المرأة وخاصة فى الدولة الحديثة «الأسرة - الثامنة عشرة، بعيدة عن هذه المعانى، لقد استدعى «شادى» جماليات فن النحت المصرى والذي تأتى تعبيراته من الداخل لا من الخارج.

فالتمثال المصرى لا يتجمل من الخارج بتفاصيل أو ملامح بزاقة «فالتعبير» شيء والتأثير شيء آخر، ويوضع النحات تعبيره يتجه إلى تغيير فى النسب عن طريق المبالغة فى بعض الكتل على حساب كتل أخرى حتى يصل إلى تعبيره الخاص، والذي تنظم فيما حوله سائر مقومات العمل النحتى.

وكذلك نجد «شادى» فى تصميمه قد تعمد المبالغة فى حجم باروكة الرأس للملكة «تي» وزاد من فخامتها ليتركز على وجه هذه الملكة أو يتفكك (فى تضاد) الذهب الأملع مع الإطارات السوداء الداكن للشعر تصفه حروفه المذهبة من أسفل وترتفع حبات الكوبرا من أعلى لتصبح كتلة الرأس متساوية مع كتاف الملكة الرفيعة التى تكاد تختفى داخل رداثها الأبيض الناصع، وأصبحت الملابس والإكسسوارات عند «شادى» (أحجاما) وكميات) مخصصة، مبالغ فى بعضها ويقلل من بعضها الآخر حتى يتحقق له التعبير عن شخصية الملكة فى وحدة فنية تشترك فيها الألوان والأحجام وتبهر لأول وهلة بطريقة مباشرة.

وما كان «شادى» سوى الالتجاء للغة النحت للوصول إلى هذه البلاغة. ولا يمكن أن يتم هذا الإبداع إلا أن تسبقه مرحلة (عداد طويلة أعمل فيها شادى بالبحث والدراسة والصعقة والانكباب المعنى على العمل حتى يتسنى له أن

يجمع المواد اللازمة لتحقيق خبرته الحسية، وليربط لنا أعمالا فنية تشرح لنا كيف يمكن أن نقرأ ونشاهد حضارة مصر القديمة.

ما سبق... كان أمامنا ثلاث لوحات فقط من أعمال «شادى» عيد السلام، فى تصميم الملابس! ■

انظر فى ملف الصور فيلم «أساسة البيت الكبير» مشاهد المائلة الملكية، الكهنة، والملكة نتي.

## الهوامش

- (١) سيناير «أساسة البيت الكبير» شادى عبدالسلام مشهد (١) ص ١١.
- (٢) نفسه، مشهد (٢) ص ٤.
- (٣) نفسه، مشهد (٧) ص ٥، ٦.
- (٤) نفسه، مشهد (١٠) ص ٨.

## مراجع

### مختارة

#### باللغة

##### العربية

- (١) أحمد بدوى، فى مركب الشمس، ٢ جزء، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٥.
- (٢) الدرد، سويل، مجوهرات الفرعون، ترجمة مختار السويلى، الدار الشرقية، ١٩٩٠.
- (٣) سليم حسن، مصر القديمة (١٦ جزء)، الجزء الثانى والخامس، (طبعة جديدة) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

#### باللغة الأجنبية

- 1- Abubakr, A.M., Untersuchungen über die ägyptische Kromen, Glückstadt, 1937.
- 2- Andrews, C., Amulets of Ancient Egypt, British Museum publ., 1994.
- 3- Aufbruch & Dauer, Ägyptische und Moderne Skulptur, München, 1986.
- 4- Bising, F. Von, Denkmäler ägyptischer Skulptur, München, 1911 - 14, 3 vols.
- 5- Boeser, P. A. A. & Holwerda, A. P. I & L. H., Beschreibung der ägyptischen Sammlung des Niederländischen Reichsmuseums der Afdeling in Leiden, Vol IV - VI, (Denkmäler des Neuen Reiches) 1911 - 13.





من فيلم الكرسي



# تداعيات غائمة في حضرة الذئ لايفيب

حسين عبدالقادر

« أسحاظذ التحليل النفسى . وعلم النفس المرضى  
بكلية الآداب جامعة المنصورة ، مدير عام فرقة  
الفد للمروض التجريبية .

« البلد المجهول الذى لم تخط تخومه قدم ساحب ، يحدونا على أن نؤثر الصعب بين  
أهلنا على السهل بين أناس لا نعرفهم .

هاملت (شكبير)

« فى الفن سائران الإنسان وقد طفت عليه رغباته يستطيع أن ينتج شيكاً مماثلاً  
لأشباع هذه الرغبات .

(غريود، الطوطم والتاب)

يدع:

( عود للوراء

( Flash Back

مستوى أعمق - عن جوانب حبية عميقة  
يكتبها - فى ظنى - الأمل الغائم والدور  
المصرى بتعدد أوجهه ، ودون دخوله فى  
تفسيرات لا يتسع المجال لذكرها إلا أنه  
من الممكن أن نجد وجهاً من أوجهها فى  
ذلك التعبير البسيط «العذب» نافذة قد  
تخفى وراءها الحب العميق!!

فى كل الأحوال كنا نطرح فى البدء  
رؤيتنا فى العلاقة الحميمة بين السيلما  
وعلم النفس . وبخاصة التحليل النفسى ، ثم  
نقيم حواراً حول هذا الإطار النظري لنبحث  
بمشاهد فيلم من اختيار العزيزين «الغراط  
والعاهدي» ، وبعبارة موج القاء حوار  
متوهج الإيقاع ، وفى صفاقس عرصنا  
«الموسمياء» - وإيل/ نهاري بإشرافه

طلاب يفرح عطر غدهم بأطراف مستقبل  
ظامى لتحدى كيانات الفرقة للأمة  
العربية مغرباً ومشرقاً ، ومعاتب فى الآن  
نفسه لدور الفيلم المصرى الذى يتحدث ،  
ويسمى مصر وللصيريين ، باستثناء أسماء  
قليلة من أجيال مختلفة ، ويغض الطرف  
عما فى الدلائل من مجاً من ظمأ وعتاب -  
يشى بثنائية وجدان Ambivalence<sup>(1)</sup>  
وإن كان للعب ظلال فى الواقع علينا أن  
نسلم بها ، إلا أننا كنا دوماً نبحر لسطآن  
أخرى بعيدة عن تفسيرات مجعلة لمثل  
هذه البنية ، ونشاهم الخطاب الإيجابى  
ونغوص فى موج دينامياته ، مع إيضاح  
واجب لبعض الجوانب السلبية فى العقاب  
والتي كانت تكشف هى الأخرى - فى

فى ليلة ذات خريف شتائى  
بشونس العام الماضى (أبريل  
1993) ، كنت مدعراً لإلقاء محاضرات  
حول التحليل النفسى والسيلما فى عديد  
من جامعاتها ، ومن العاصمة إلى نابول ،  
إلى «صفاقس» ، هزنتى أمواج الحب  
الذى يحضن مصر فى عيون من التقيت بهم؛  
العزيزان «نقى الغراط» ، «على العاهدي»  
(المسولين عن البرنامج) ، ومعهم كوكبة  
من المساعدين أخشى أن تخوننى الذاكرة  
فى اسم منهم ، وتعاثت صيوات وجد فى  
الحوارات المنهزمة والمتهبة معاً من

المبدع «شادى عبدالسلام» يبدع ساعات تمتد فى بيئة محافظة لمدينة لما نزل أسوار الدولة الحفصية ببواباتها تلف لؤلؤ الطرق الضيقة - كمحار يطبق - وإن ذكرنا بعين القاهرة المعزية القديمة .

وتتربى أسئلة متداخلة، ومداخلات رهيفة متسائلة فى أحرف عشق تناغم رؤية شادى عبدالسلام، وإن لم يخل الأمر ثنائية من جلجلة لأصوات عتاب راعش الخلجات لما نكس إليه حال السيلما المصرية الآن إلا للندرة منها.. وكيف.. وكيف.. وتغمر المعانى وتعود بنا العبرية فى المساء الرذاذى إلى العاصمة لتتمكن من إدراك صبيحة يوم ثالى لموقع آخر.. لكنى ليلتها جافانى اليوم إذ أصبح فى رؤى شادى، وأحس الأحرف عطشى كي أكتب ردًا على سؤال وعدت

بالجواب عليه؛ ألا يستحق شادى عبدالسلام أن يكون هناك «مكتوب عنه منكم سى حسين»؟

وتحاول الكلمات أن تستريح على صدر المعنى، وتتوالى موجات من أحرف عشق، ولكن بريق الفيلم المتجدد من ساعات فى العيون التى دفعت الأبدى لتصفيق حاد امتد لدقائق فور انتهاء عرض الفيلم، حير القلم فى يدى، ويصعوبة بالغة بدأت المعانى ترسو فى شطآن صوفية لمبدع صوفى وعاشق ما هو بالداخل لديه «مقام حال» يتجسد فى العملية الإبداعية باعتبارها مشروعًا خلّاقًا، تتم فيه معجزة اللقاء ما هو داخلى بما هو خارجى قبل أن يخضع لاختبار الواقع، (٦)، وكان طبيعيًا - لدى - أن تعاندنى الكلمات إذ أتى لمدّها

من فيلم السرماء

ومستدعياتها أن تبلغ أعاليه.. ولم يكن أمامى غير اللجوء لتلقائية تتشابه مع ندرة المراجع التى أحملها فى سفرتى، وتساعد الوجد المحلق للتداعى الطليق Free Association، وحملت جناح شادى للمتهوج بأطراف رؤاه، لكن كيف ينهمر التداعى ومهمات الإحساسات بالقصور عن بلوغ شطآنه ترقب جريان الأحرف.. ورغبها كبيت.. فألف معزة شادى عبدالسلام فرحيق إبداعك يعو فرق الكلمات، ويتخطى لما وراء الواقع ترانيم أكوان وتكوينات وبناء فيلمى خطف مد بريتها موتك/ الحياة، إذ الغالدين فرق الحياة والموت، وإن كان حلمك الطواف بفلك ومصرتك وتراث الفراشة لم يتواصل بعد، وكيف له أن يتواصل ومتغيرات كثيرة كثيرة لقوى الإنتاج



وعلاقتها وأباحتها قد تبدلت، وأثمرت -والأسف- حشداً نراه في كل يوم وعلياً أن نتجرع غصصه في واقع رديء، يامن فتحت باب الشرنقة المشقة للخلق الممهور بإبداع مخفط، متماعل، فكيف يا لؤلؤ محار رأيت في قلوب مشاهدي فيلهم أن نبليغ قامتك؟ لكنها الضرورة الملقة التي عانقت ساعدها الحرية المطلقة كي أكتب عنك أملاً في زمن يحيى، مدرَك أنه «لا الاستيطان ولا حتى التأمل الفيديوميلولوجي يمكنهما أن يجتازا حاجز اللغة... إذا ما اعتبرنا اللغة فاصلة وموصلة للشعور واللاشعور»<sup>(٣)</sup>، وليلتها تتدخل الأيكم في الأصم (شعوراً ولاشعوراً) لعجز الكلمة عن التعبير عما رأيت حيناً لمصر في عيون الآخرين من فرط النشوى بإبداعك من ناحية، والأسى الذي يترسب من الذائكة في حزن صخري لما آل إليه الحال من ناحية أخرى... واختنقت لدى الكلمات يومها، وزعمها فقد كتبت!!

## إطلالة :

### (نقطة عامة Panorama)

أصرف أن أي قراءة جديدة أمر ليس سهلاً، فالكانن الإنساني -للهمة الأولى- أسير المؤلف والمادة والمناخ والممكن، لكنه أيضاً -وبخاصة لو أمضينا مع تطوره الإنساني في صراعه مع الواقع والحياة- لرأيانه -إنشاقاً للجديد وصراعاً من أجل الأمل وماكان يبدو مستحيلاً، وكأننا بإزاء إنسانين لا إنسان واحد، قد يركن طويلاً للمناخ ثم يبتقي نبع للجديد في الواقع المتمد بأفق الميسر والسهل، إذ يأتي فرد (أو جماعة) عبر جدل المعرفة والجماعة يدرك (أو يدركون) أن أعقق الأرض يحتاج الجديد ويعمل من أجله. إنه البعث الذي يرهض بعد أخير، ويروية أخرى تتجاوز ما هو قائم في هذا الواقع أو ذاك، في هذه التقنية والنظرية أو تلك، في هذا التيار الفكري أو غيره. وهكذا تتجدد

خيوط للمعرفة ليهر من رحم القديم ما يتخطاه الجديد لسيروية كان لزاماً أن ينطلق من إسارها إلى رحابة المتجدد والمغاير. وتجدد الإشارة هنا إلى أننا نصدر عن وجهة نظر ترى أن الإنسان وبالجم هو عضو في جماعة فحتي «الناسك في الصحراء إنما هو وبالجم هو عضو في جماعة ولا يمكن فهمه إلا إذا عرفنا إلى أي جماعة ينتمي وإن فصل نفسه عنها جغرافياً»<sup>(٤)</sup>، وهنا قد يظهر قدر أولئك الذين يزعرون برعماً للغد ويضربون في المجري، مع التسليم بأن القدر في حضارتنا المعاصرة إنما هو من صنع الإنسان.

لكن ترى هل نتقبل ذلك الرافد (أو اللهر) الذي يثيق مجراه في اتجاه لم تولد شفافه من قبل؟.. تلك هي المسألة مع اعتدالنا لتساؤل هاملت وإجابته مما «تلك هي المشكلة That the question، أو ذلك هو السؤال.

مخلل لأبد منه -في ظلي- لو أحسبني بحاجة للاستطراد حول دلالته، وبنیان معنى التوافق Adjustment الحق، لاتوافق «الهرضة الاجتماعية» لأولئك المسافدين -الذين لا يستطيعون فهم التوافق الأبولوجي (التوافق الحق) توافق شادي عهد السلام، توافق المهدد والخلاق (فناناً أو عالماً أو طليعة) الذي يدرك أن قيمة الوجود- كينونة، إنما تكمن في الصراع ضد المؤلف<sup>(٥)</sup> -وها هي بذية الوقائع -حتى في مستويات الحياة اليومية- تؤكد ما تقول وحتى بدون أن تضرب في تاريخ إنساني بعيد انتهى لحضارة لاتعرف المستحيل وتأتي في كل يوم بجديد قد يلقى من المعارضة ما لايسيل لتحقيقه بغير المبنى والإصرار والفهم والبصيرة وجدل المعرفة. ويكني أن التكرار يعوق مجاسر من تاريخ التحليل النفسي، الذي كان بذاته ثورة كونيوتكية على المؤلف، وزعمها وأجه

لاكان، Jacques Lacan<sup>(٦)</sup> عندما نادى بقراءة جديدة لسرويد (أو إعادة قراءة Rereading) كخبراً من العت وسوء الفهم من أن المدرسة الفرنسية في التحليل النفسي كانت مهياة لهذه الثورة الجديدة التي ترهص بعد آخر في منى علمي ترى مراجع عدة أن الواقع الثقافي الفرنسي كان أرضاً خصبة له إذ يكفي أن تعرف أن شيري تيركل Sherry Turkle في دراسة لها عام ١٩٧٤ قد وجدت أن نصف الباريسيين في عينة بحثها قد ذهبوا للتحليل، كما أصبح التحليل النفسي «موضة عامة»<sup>(٧)</sup> لكن ما هو لاكان يضطر للانسحاب من الجمعية الدولية للتحليل (عام ١٩٥٣) بقدر ما كانت للقطعة مع جمعية باريس، وينسحب معه جمهرة من المحللين النفسيين سرعان ما يعود جلمهم لرحم المؤلف، إن خسوفاً ورهبة من الجمعية الدولية الأم.. وإن.. وإن «اعترفت الجمعية الدولية بمجموعة باريس وعادوا للجمعية ومنحوا حق التدريب للمحللين النفسيين وهو ما يطلق عليه البعض الانقسام الثاني (٦٣- ١٩٦٤)، وينتقل «لاكان» لمدرسة المعلمين العليا ويؤسس مدرسة باريس للتحليل النفسي الفرويدى منذ يونيو عام (١٩٦٤)، ولكن لاكان إذ يوقن بالجديد ويقدمه وينظر له، يحقق مرحلة جديدة تمتد حتى بعد وفاته ولانفج عليه بل كسبت أنصاراً للجديد وانسحب منها البعض فما أكثر ترمد الأبناء وقوالى الجديد -إلا أن التحليل النفسي الأرثوذكسي نفسه، قد تبدلت عديد من مفاهيمه المستقرة والثابتة من خلال التغيرات الجديدة التي أصبحت بذاتها مدخلا لجديد آخر، وهكذا دوليك.

أقول ذلك. لأن قراءة جديدة واجبة للسيلما المصرية، ويكني أن تشير إلى زاوية تاريخية فحسب، حيث كان التاريخ المؤلف أول فيلم روائى مصرى يبدأ

من فيلم «إيلي» لمعززة أميره والذي تم عرضه للمرة الأولى يوم الأربعاء ١٦ نوفمبر ١٩٢٧، ولذا بالقراءة الباحثة الجديدة تزخر له بفيلم «في بلاد توت» عنخ آمون، الذي قدم في السادسة والنصف مساء أربعاء آخر للحادى عشر من يوليو عام ١٩٢٣ بسيما جيك ماتوسيان وقام بتأليفه وإخراجه وتحويله محام معروف بالقاهرة آنذاك وإن كان من أصل إيطالى فيكتور روسينو، لكن - وهو الأهم فى ظلنى - كان الدافع وراءه «محمد بيومى» والذي قام بتصويره وكان له فضل الاتصال بطلعت حرب وحده على إنشاء أستوديو مصر (٧)، وقد بذل محمد القليوبى (المخرج والأستاذ بالمعهد العالى للسينما) جهداً رائداً فى التوثيق السينمائى لهذا التاريخ بفيلمه التسجيلى الطويل عن محمد بيومى ذلك الضابط المصرى الذى أماله الإنجليز - المحتلون لمصر - إلى الاستيلاء عام ١٩١٨، لكنه يسافر إلى ألمانيا يعمل بأستوديوهاتها، ليعود لمصر - ويكافح من أجل الجديد.

وفى هذا السياق حول القراءة الجديدة لتاريخ السينما المصرية ما هو مهرجان القاهرة السينمائى فى عام ١٩٩٢ يشهد رائداً آخر لم يقف عند تصوير وإخراج فيلم سينمائى ملئ بالخدع السباق فى حينها، بل نظر لها وألف العديد من الكتب التى قام الطبيب السكندرى العاشق للسينما أسامة القفاش بدور متفرد هو الآخر لا يقل عن دور القليوبى فى البحث والتنقيب عن علم آخر فى سما بدايات السينما المصرية إذ نداد قرأتها من جديد، إنه أحمد راشد الذى عثر أخيراً - وبفضل واقع جديد يحاول أن يجده فى قراءته للسينما تاريخاً وأعمالاً وتقنية - على عديد من أعماله ومولاته (٨).

ومما أكثر ما فى تاريخ السينما المصرية من مركبات ومراحل تازم بها أية قراءة متعمقة ذلك أن الفكر العلمى

يمنعنا أن نكون رأياً حول مسائل لانعرف تاريخها، كما أن التقطيع للواجبة مع الوقفة المتعددة التى يمر بها الفيلم المصرى، استغرافاً لدور وأدع برسالة السينما المصرية فى أمتنا العربية مشرقاً ومغرباً، وإنسابها الذى تهب عليه رياح هوج متعددة القوى تلتزم هى الأخرى بأن تقوم الأمس واليوم فى بعدها التشويى (القطورى)، ولأذى يلم جلياته ديناميات ومتغيرات الواقع الاجتماعى - الاقتصادى - السياسى، وهذا يصعب أن نغفل بهذا سيكولوجيا لا يقف عدد ديناميات الجماعة والتشخصية وعوامل التفكك والدمار وما إليها وهو ما يمكن أن نكره الأبعاد التى أشار إليها فريد عن علم نفس الأعصاب منذ عام ١٩١٥، وينطلق عليها المختلون النفسيون «المتاسيكولوجى» Metapsychology (٩)، وتهتم بالنظرة الدينامية وقوى الصراع والبعث والاقتصادى، والبعث البديوى، والبعث التشويى والطوبغرافى ويضيف إليها البعض البعد الوظيفى الذى يقوم عليه كل نشاط إنسانى، من ثم نرى أن نشوق هوناً عن الاسترسال حول القراءات الجديدة لتاريخ السينما المصرى وقد تعود لطرف منها، لمرح على العلاقة الوطنية بين نشأة السينما وعلم النفس والتحليل النفسى بخاصة، فما أكثر الأرواصر التى توشحت بجهد معرفى استفاد منه سينمائيو العالم منذ حقبة باكرا - ولما تزل - فى تاريخ السينما.

## مزج

### للقطات

#### متوسطة (Mid - shots)

إذا سلمنا بأن الفن السينمائى هو إحدى القيم التى تتبايع فيها ديناميات عدة، فطبعاً أن نسلّم أنفسنا بأنه عملية مركبة، وهو فى الآن نفسه - وكجزء من هذا البنى - معانقة ثرية للواقع / الحلم، الشعور واللاشعور، ويقدر ما هو إشباع

لرغبة بقدر ما هو موقف من الواقع وإرادة تغيير، وليس غريباً كما سترى أن ينشأ الاثنان (علم النفس بعامة والسينما) معاً، فمع معجزة الثورة الصناعية فى القرن التاسع عشر، ومع ذلك التطور المذهل - فى حينه - لثلاثة والازعجة للتحصن، كان مطلقاً مع نهاية هذا القرن الذى أجهت التفكيات عقل إنسانه، وأعلن معها نيتشة «موت الله»، وزاده فانض القيمة والبدية الرأسمانية جهداً ولجهاداً - أن يبحث عن هداة على ضفاف أخرى فيما يروح عنه، بقدر ما كان البحث عن النفس وقصصها عن الفلسفة جهداً علمياً يسهم فى إثراء المعرفة وإعادة البناء واستثمار العلم الجديد فى ميادين يحتاجها الإنسان، ويقارب التاريخان (تاريخ السينما وتاريخ علم النفس). فى عام ١٨٧٧ - قام إدوارد مايريدج ووجون إيواكس باستخدام ٢٤ كاميرا تعمل كل واحدة منها على أثر الأخرى فى التقاط صور سياق الخيل فى أثناء انطلاق الجياد (١٠) وفى عام ١٨٧٩ (بعد عامين فحسب) بنشء فرونت Wundt أول معمل نظم النفس بمدينة ليدج، وكان ذلك إلهاماً بانطلاقة جديدة لعلم النفس الجديد (علم النفس) سرعان ما اتجه بها فريد منذ دراساته فى المستيريا مع برونر J. Breuer (١١) وجهة أخرى فى اتجاه علم نفس إنسانى لا يفتقد عند الماظهر أو الشعور أو المتجوى الظاهر Manifest content بل تخفى ذلك إلى المبنى أو المحتوى الكامى. I.e. Un- tent Content إنه اللاشعور - conscious، ذلك المضمون للقوى الذى كان كتاب تفسير الأحلام عام ١٩٠٠ (١٢) فتحاً جديداً فى فهم نشاط إنسانى ستوالى من بعده الكشف.

لقد كان ظهور كتاب دراسات فى الهستيريا عام ١٨٩٤ بداية خجلى لفرويد، وهى بداية لا تلتج خجلاً لآخره لوسير

والصورة المتحركة، ومع مطلع القرن الجديد يطابق التاريخان، التحليل النفسى بداياته التي تتطلع للجديد إذ تفهم ولا تفهم حسب لغة اللاشعور بما يتضمنه من مكونات اللغة الشعورية، حيث المبررات (الصور الفذة في الحلم على سبيل المثال)، والدحو (والذي هو إعادة ترتيب العقال على حسب المعنى)، والبلاغة (وما أكثر دلالاتها من رمز وتكثيف ونقل Displacement) والصرف والصوتيات (وهي الدراسات التي أولتها المدرسة اللاكانية ثرام)، وبالمثل كانت السينما وهي تمنى للتند لغة جديدة هي اليوم في الدراسات الحديثة لم تعد مجرد ترميمات لعبارات إنشائية، بل يتضمن الشريط السينمائي هو الآخر مغزلات (اللغة)، ونحو (المونتاج) حيث إعادة ترتيب المقال حسب المعنى، وبلاغة (ما أكثرها في الرموز والتكثيف والنقل)، بدايات خطى وتطور مغزلات لا ينفك عن حد، ويتعاقب فيه علم النفس والسينما لخدمة الإنسان، أو هذا ما يجب أن يكون، وقد جاء كلاماً منذ البدء إجابة لأحتاج إنسانى...

ألم يكن الإنسان باحثاً بعد رحلة العناء اليومي عما يشبع مخيله ويحقق له هذه النفس ويصمم أيضاً في التخييل وإعادة بناء الوقائع والواقع؟ وماذا تكون السينما غير هذا؟

لتجاذبات لقوى وعلاقات إنتاج في عصر مشحون بالآلة والتقنيات والتعقيد والغمابة، يباحث عن التخصص ويترع برعم لأرض جديدة ويستخرج على صدرهاهما كان في الجنيث من صباب..

وحوريت الآلة الجديدة وإن هرع إليها كثيرين حتى كان مفترق طريقتين مع التطور الذي للسينما الألمانية في العصر الذهبي حيث روبرت فينلي ومتنبورة الدكتور كاليجارى. وموناري، والشبكة

الأخيرة، وديابيسست، وأسرار الروح، ويتعاقب التحليل النفسى مع فن السينما، ذلك أن هذا الفيلم الأخير تم تحت إشراف اثنين من قمة التحليل النفسى ورواده الأوائل هما هانز ساكس وكارل إبراهايم<sup>(١٢)</sup> ولم يقتصر الأمر على ألمانيا بطبيعة الحال، بل كانت هناك السينما الفرنسية (ريفيار الابن وريته كلير على سبيل المثال) والسينما الروسية (بودفكين ودوشنكو وإيزنشتاين...)،<sup>(١٣)</sup> وما أكثر الملامات على الطريق في بلدان العالم المختلفة لتأتى السينما الأمريكية وتختطف جمهرة من المبدعين - كالعادة - بقدر ما يهاجر إليها جمهرة من المحللين النفسيين، وتأثر دراسة الشخصية بالفهم التحليلي النفسى، بقدر ما تبرز الموضوعات ذات الأبعاد النفسية ويتشابك في فروع شجرة المعرفة - التقنية السينمائية ثراء معرفي للتحليل النفسى الذى نمت أيقته لتعلم السينما النطق (على حد تعبير آرثر رايت) وتبرز أشكال جديدة وتقنيات جديدة سجد للتحليل النفسى أثر عميق الجذور بين طياتها حيث ميكانيزمات إخراج الحلم (أو عمل الحلم Dream work) والغماهيم النظرية العديدة، بل والتقنيات الأوتائية والأساسية حيث التداوى اللطيف (القاعدة الأولية أو الأساسية في التحليل النفسى) وكسر وحدة الحدث والموجات الجديدة...

وتردنا مستدحياتنا الطليقة، حيث الموجات الجديدة، إلى مفاض مر فى مصرنا بتأفقت وتكلفت أرجاعه فى محنة يونيو ١٩٦٧، ورغم أنه كان خديراً فى القلب، لكنه كان الدمار لا الهزيمة، فبالهزيمة شيء آخر ذلك أن الشعوب فى ظل لا تهزم، وما هى مقولة مستواجو فى «العجز والجهل» تضع دلالة أحسبها توضع ما أريد قوله، حتى لا يكون تلاعباً باللفظ «قد يدمر الإنسان.. قد يدمر تماماً، لكنه، أبداً لا يهزم»، فى

ظنى أن الشعوب قد تدمر فى معركة، بل ومعارك، وقد يخلق أجمل ما فى إنسانها، لكن الأنفاس الباقية إذا ما استوعبت الدرس - سرعان ما تسترد عافيتها، ويتعبث من دمارها روحاً جديدة، وشعاعاً قد يزرع خافقاً لتشرق شمسها بعد طول ليل، ويخلق فى نسج كيانات أجيال المهن، وأبناء الصمعة، انتفاضة غد. ترهص فى أنسجة تولد وأعضاء تجدد وتجدد، وما صورة الجسم التى باتت تبحث عن أشلائها فى الذوات الأخرى - بالمساندة والرعى بالواقع وإرادة أن تكون - غير تلك الأوصال التى تجمع فى اللامرئى والمخفى الذى يتلغض حديثاً عبر أعظم ما فى الإنسان «إرادة الجديد الذى لا يستسلم»!

فى هذا الواقع الجديد المركانت «جماعة السينما الجديدة»، حلقة تتراسل فى تاريخ السينما المصرية التى أغفلنا كثيراً من علاماتها البارزة عبر أجيالها المتعددة، وإن كان لقرامتها، أو إعادة قراءة Rereading تاريخها مجال آخر، إذ أن الأوان لتشرق شمس شهادى عبدالسلام كى نقف على ضفافه متطلعين لأفق الصمت الذى يصعب أن نفى رؤاه حقاً..

من هو شادى عبدالسلام..

## تاريخ حياة:

### لقطة قريبة Close - up<sup>(١٤)</sup>.

هو محمد محمود عبدالسلام الصباغ - من عائلة الصباغ الشهيرة بمدينة الإسكندرية وإن كان لأبوكها أفرع أخرى ببلدان عديدة بالوجه البحرى بجمهورية مصر العربية (والشهيره بالبحرورة) وبخاصة فى دلتا النيل بالدقهلية إلا أن للعائلة أصولاً أخرى بمدينة المنيا (حيث آثار بنى حسن بصعيد مصر.

الميلاد: ١٥ مارس ١٩٣٠ .

بشارع (لوحة ..)

والده محام نابه وشهير .

- تتطلق أغرودة سدوية (زغرولمة)  
تدأ جذبات الشقة وتهزل صا حبتها  
مبهرة كل من تراه .. ولد .. ولد .. زى القمر  
إحدى صويحيبات الأم تهدد الوليد مقيلة  
إياه والأم بسريرها مبهمة لبتسامة صافية  
سعيدة بالوليد الجديد وإن كان المخاض قد  
أنتها .. وصاحبها إذ تهدد الطفل .

## فوتومونتاج

### المشاهد

#### متعددة

يشب الوليد عن الطوق يحبو بين  
مكتبة والده الغاصة بالمراجع القانونية  
وكتب التاريخ .

- شادى الصبى يتطلع للمكتبة ..  
يلقب .. لا يجد بغيته .. لكنه يعجب بأحد  
أغلفة كتب التاريخ المصورة يتجه لمكتب  
والده .. يسك بقلم باحثا عن ورقة بيضاء  
يحاول أن يقلد الرسم .. ثم يذهب لنافذة  
الحجرة يطل منها على الطريق .

## قطع

الصبى على درجه بفصل مدرسة  
منهمك فى الرسم (وهو جالس بجوار  
شباك) .. نشاهد ناظر المدرسة وهو خارج  
الفصل الدراسى يتأمل من النافذة  
المجاورة لشادى ، هذا الطالب الذى يبدع  
رسمه .. ثم يتجه للدخول إلى الفصل  
حيث يلتقى بمدرس الرسم وخلفه السبورة  
عليها تاريخ ٤ إبريل ١٩٤٣ ، يهس ناظر  
المدرسة للمدرس ويضحك الاثنان ،  
يجهان معا إلى درج الطالب شادى .  
والذى كان مستغرقا فى رسمه .. يشيران  
لطوله البالغ بالنسبة لأقرانه يتطلع لها  
شادى مبتسما خجلا إذ يتنبه لوجودهما  
ويهم بالوقوف وهما .. يبتسمان ويشيران له  
بالجلوس .

الناظر : لا اجلس يا شادى أنا أعرف  
ما تعاني منه يا ولدى .. أم ل أن تكون  
أخبار صحتك كرائع رسمك ..

شادى : يعاد محاولة الوقوف  
مبتسما فى أسى ( يظهر إلا أمل يا  
أساذنى .. هكذا قال الطبيب بالأمس .  
طول قاتلى يعرض قلبى للخطر .

الناظر : الأطباء بيالغون أحيانا  
يا ولدى .. لا تشغل با لك بما يقولون ، فقط  
التزم بالعلاج والياقى على الله .. اجلس  
يا شادى .

شادى : أخشى أن يضطرونى  
للافتقار عن المدرسة .

المدرس : بيدون المنيا وآثارها قد  
أوحشتك .. لما تكفوك إجازة نهاية العام  
لرسم التى تأتينا بها من هناك ..

شادى يتطلع للأفق الممسد من  
الدافئة ..

ترى هل نستمر فى تناول تاريخه  
عبر سيناريو وحواريحمل لنا رحلة هذه  
الحياة التى اضطره فيها مرضه للمكوث  
عامين (حتى سن الخامسة عشرة) فى  
فراشه ، وكانت القراءة والرسم عزاه  
الوحيد فى وحدته هذه .

لقد كانت المنيا (والصعيد بمامة)  
والتي أحبها بكل خلجاته واعتبرها مصر  
القلب .. مصرا لفرعونية ، زاده الأثير  
الذى يعينه على تحمل دراسته ، والتي  
كان نصيبه الجامعى فيها هو كلية للفنون  
الجميلة قسم العمارة والذي تخرج فيه عام  
١٩٥٤ ليؤدى بعدها ضريبة الوطن جنديا  
فى القوات المسلحة وهناك كان عالما آخر  
يتخظه قبل رحيله لأوروبا حيث درس  
الدرا فى معهد الأولمبيتين ولعود إلى  
مصر عام ١٩٥٦ ويسهم لثرة فى تصميم  
ديكور وملابس فيلم لم يخرج إلى حيز  
التنفيذ ، هو خالد بن الوليد ، لقد كانت  
الملابس وتطورها على مر التاريخ فى  
رأيه مرآة حققة لتدهور وتطور الإنسان ،  
إنها الصورة الحققة التى يمكن أن نرى

تقدمه أو تدهوره من خلالها ، وفى الآن  
نفسه كان التاريخ مجسدا فى العمارة  
وبخاصة معمار قداماء المصريين أنهاره  
الأثير ، إن عمارتهم كانت مليئة بنبغات  
فنون شتى تتآلف فى لحن مقدس كانت  
تتوابعه تجنيه بسحرها إلى السيميا حيث  
السبيل الوحيد للتعبير عن نفسه . عن  
الذات المركبة المضطربة بالسكون  
والحركة والتحدى سكن الداخل للرائق  
البسيط والعميق معا (فى بحر السكون  
الداخلية المتصوفة) ، والتحدى الذى كان  
يتطلع إليه فى سيمنا تنبض بحرركة  
متطردة يمتد حولها والمضى والمضى من  
عمق المسكن الخالد الذى يحسه فى  
البعث ، بعد الموت ..

«الصوت .. نوم .. ثم لاشيء .. نوم  
تستقر به من آلاف الخطوب التى ركلتها  
الفطرة بالأجسام .. لكنه خليق بأن  
نرجوه .. الموت رقاده (ذلك هاملت) وهو  
لدى «شادى» بعث الظود فى العقيدة  
المصرية القديمة ، والإحساس بقرية فى  
القائه المرمود الذى يلفه .

فى كل الأحوال سواء أكان الشرايع  
سيناريو وحوارا أم سرنا ، فقد بدأ صله  
بتصميم ديكور أغنية لمبدع العليم حافظ  
إنها «حبك نار» فى فيلم «حكاية حب» ..  
لقد كان حبه بحرقة وهو العاشق للوطن  
والفرعون . ولم يكن غريبا أن يكن ثانيا  
ديكور بنفسه هو تلك الأغنية التى خلدها  
عز الدين ذو الفقار فى فيلم قصير «أغنية  
وطنى حبيبى .. الوطن الأكبر» .. يوم ربا  
يوم أمجاده بتكبير ، وللمجد - الوطن  
ثمن ، هو من الدفء عن ترابه .. عن  
صيحة واعربناه .. وإسلاماه ، وكان  
ديكور وإسلاماه ، الذى أنتجه رسميس  
تجيب ليخرجه أندرو مارتون هو ثمة  
عقريقة شادى الذى عمل بعدها مساعدا  
للإخراج مع صلاح أبو سيف (أربعة  
أفلام ، القردة - الوسايد الخالية - الطريق  
المسرد - أنا حرة) ، كما ساعد كلا من

حلمى حليم ويركات فى فيلم لكل منهما (هما على التوالى حكاية حب، وأرحم قلبى)، لكنه خلال هذه الرحلة التى كان يعبرها مرحلة على الطريق لتحقيق حلم البحث صمم ديكور عديد من الأفلام التاريخية من قبيل «شقيقة الطيغية»، و«المنظر وعبد الحامولى»، و«راية العنوية»، ونفذ ديكور الجزء البحرى من فيلم «كليوباترة»، فكانت خيمتها وسفينتها وأسطول روما كلها من إبداعه، وأنتدب الدقى بكافاليروفيتش الذى أخرج بعدها فيلم فرعون، وأعجبه ذلك الشاب العاشق للفراغة، والذي نفذ الديكور بروحه قبيل أصابعه، وكله بالفن بأن يكون مستشاره فيما يتصل بالملابس والديكور والاكسسوار لفيلمه هذا.

لكن ثمة لقاء للعاشق المبدع فى محراب الفراغة، والذي قام بتنفيذ ديكور وملابس فيلم أسيا التى دفعها «عز الدين ذوالفقار» للتعاهد مع يوسف شاهين لإخراج الناصر صلاح الدين، وهما الاثنان السكندريان يلتقيان.. عاشقان يتخذهما بحر الهوى لطريقين قد يلتقيان بعد حين؛ يسافر «يوسف» لبيروت ليخرج «بهاج الخسائم» (١٩٦٥)، ويذهب «شادى» ليحمل مع روسيلينى فى فيلم «الحضارة»، ويهجر روسيلينى بعمق فكره وسياطته معاً وأكثر من ذلك بدفعه للوقوف وراء الكاميرا ليخرج لقطة تفجر بداخله شلالات الرضى والروى دوامات تنق مجرى جديداً يجعله يفكر فى الأمر كله.. ويتفاعل الروى، لا الديكور ولا الملابس تصميمًا وتنفيذًا، هما بغوته، إنهما كالإكسسوارات لهما الحياة. الإخراج.. البحث. الفراغة. وبالتعمه الفكر والصوفية المتقدة يشعل السراج، إنه يكتب دليلاً تصصى المسدين، (الوهماء).

يقراً: ماسبيرو Maspera, G; les mamies rayal de.

Deir EL - Bahari (مومياءات الدير البحرى)

Breasted, J: A history of Egypt (تاريخ مصر)

Gardner: Land of the pharaohs (جزيرة الفراعنة)

Ceram: Gods, Graves and Scholars (سيرام .)

Mme. de Mab: مدام دى موبليكور  
Iecoure: Vie et mort d'un pharaon (حياة وموت فرعون).

وما أكثر ما قرأ ذلك الذى كان عزاءه فى مرضه سيبيا أن يقرأ.. طوال حياته القصيرة - اللرية المخططة أن يعشق ويعايش.. لقد قرأ أيضاً «فجر الضمير» لبروسويد، «الفراغة المفقودون» لكونريل، «توت عنخ آمون لدول كور»، مفسباً للمومياءات الملكية لبروكش.. وما أكثر ما قرأ.. لكنه قبلها عاش العلم للتبيل لبعث الخلود..

يا هذا الذى يعنى ستعود ثانية  
يا هذا الذى ينام ستعود ثانية  
يا هذا الذى يموت ستبث ثانية  
(كتاب الموتى / وثيقة آنى)

انهض.. قلن تغلى.. لقد نردبت  
باسمك.. لقد بعث.

لقد كان «شادى» منشغلاً مهموماً ومتمكلاً بيسمها جديدة وقراءة جديدة لا لسياها بل ولتاريخ الفرعونى.. لمصو.. للروى الطيغية التى تتسلل أشعتها فى اللامدى من خلاليه وأحاسيسه فتززع للحن العميق شريانا بل تسمى فى دمه ممزوجة بمحنة يونيو (حزيران ١٩٦٧) والذي لم تمهله ضربتها، لتتهال ضربة موت والده بعدها بقرابة ثلاثة أشهر، لكنه بعد الزفة بأسبرعين يطلق للميلاد الجديد محملاً بالأمل ومأسوراً لمغناطيسية الجنوب الذي يرحل إليه ليجد رحلة

الميلاد بمخاض تشابك فى رحمه عوالم شتى، وهناك فى الأقصر حيث تعيش قبيلة الحريات تلك القبيلة التى كانت مفار دشة علماء المصريات Egyptologists وكان أحفادها لما يزالوا يعيشون هناك بقرية القرنة وكانت موالك الأشهر - بل لتقل السنوات - التى ستلد فيلماً هو بذاته تعبير وتجسيد للقراءة الجديدة لا لسياها المصرية فحسب، بل ولتاريخ.. وأيضاً - فى غلى - وهو تفسير، أول لتقل فهما أحمل عبء رؤاه وحدى (إذا ما سلما بأن الإنسان ليس موضوعاً للتفسير Interpretation بل لنفسهم under-standing على حد تعبير كارل ياسبرز Jaspers. C)، إذ إن القصة البسيطة فى عرضها العميقة فى مغزها تدور حول قبيلة الحريات Harabut التى عزلت سر خبيئة المومياءات الفرعونية لتتوارث عبر العصور (وهى خبيئة احتوت عند اكتشافها على أربعين مومياء ملكية من بينها؛ سيكرع أحسن، أميفيس الأول، تحتمس الأول والثانى والثالث، سبتي، رمسيس الأول والثانى والثالث وكلها ملوك فى الحقبة ما بين ١٩٠٠ ق.م. وحتى ٩٠٠ ق.م.)، ورغم طول حفاظها على السر، والذي كانت العائلة تعتبره مصدر ثرائها، ها هو أصغر وريث (ونيس) يمنح السر لأولئك الأفنديات Ef-fendies رجال الآثار الجدد، هل هى الرواية بالسر والإفصاح عنه «لخلاف عالى أو طمعاً فى المكافأة».. (إنه عمل غير أخلاقى أنتدب حوله الفيلم إلى عمل نبيل نابع من طبيعة فتى يرفض أن يتجر أباه فى لحم أجداده الموتى، هكذا يرى سامى السامونى، الناقد المتميز الذى اختطفه الموت هو الآخر، وهو من قدّم قراءة جديدة لسياها المصرية..

لكن أبعد من ذلك وفى إعادة القراءة يمكن أن نرى البحث الحق إنما يكمن فى ميلاد يخرج من رحم القديم لا رفضاً



للاتجاه بلحم الأجساد فحسب، بل رمزاً لوعى جديد للانتقال من عالم الموت واسترداد الوداد بعد طول مكث، كما أنه تواصل اتباع الصفة الغربية والشرقية، ها هو الجبل الفرني يعود للوداد (الصفة الشرقية).

ألم يكن اندحار ٦٧ ممثلاً في الاندحار من الصفة الشرقية إلى الصفة الغربية (الموت) في مصر، ليكون استرداد الصفة الشرقية والعودة لعراب سيدها اسردياً للمفقود من الوطن مع أكتوبر ١٩٧٣)، إن الكشف هو السبيل الوحيد للمعرفة وللحفاظ عليها وتواصل الصنف الذي يفصلهما النهر، ملتحمان من جديد، كما أن الشيء إذ يعود لمن يصونه لهو بحث جديد وإلا كان المصور فرعاً كالمومياء التي رأيناها تمزق وتسرَق قلائدها في أول الفيلم، (سامي السلاموني، ١٩٦٩).

قد يختلف البعض معنا حول هذه القراءة لفيلم استغرق من مبدعه ست سنوات ما بين تمثيل الفكرة والانهاء من مراحل تنفيذها، وإن كان هو العمر كله بترائه المعرفي وحدهم الخلاق، لكن لأظن أن خلافاً يمكن أن ينشأ من خلال قراءة جديدة له تتمثل عبارة «شادي عبدالسلام، نفسه» الفيلم الجيد مثل الكتاب الجيد.. يمكن أن نقرأه بعد عشرات السنين من تداوله، إننا اليوم وفي ضوء قراءة جديدة له، في مجمل القراءة الجديدة للسينما المصرية، يمكننا أن نقول إن كلمات من قبيل «المومياء» تنطق بلغة جديدة لا يفهمها كل الناس، (محمود علي، مجلة الإذاعة والتلفزيون، ديسمبر ١٩٦٩)، أو كلمات جون راسل بايلور «لقد عثر «شادي عبدالسلام، وهو يبعث الحياة في الروح المصرية على لغة جديدة مدهشة عجيبة وخاصة به وربما تحتاج إلى حجر جديد من رشيد لكي نحل شفرة هذه اللغة الكاملة،

(١٩٧١، Sight & Sound، مثلاً عن: أعلام السينما، قصر النيل للسينما، عدد ٧)، أو تلك الإشارة التي بها روسيليني، أستاذ «شادي»، الذي رأى في الفيلم روحاً مصرية شم معها طين مصر، وإعادة اكتشاف التاريخ الفرعوني (سامي السلاموني وحوار مع «شادي عبدالسلام»، مجلة الكواكب، في ٢٨/١٠/١٩٦٩) .. وما أكثر ما قيل، إشارة أو سوء فهم.. لكن نظل قراءة الفيلم الذي قوبل طويلاً بالانكار ويعتبره جمهوره من النقاد، علامة في تاريخ الفيلم المصري، نتاح لإعادة قراءة..

لقد قال «شادي عبدالسلام، في تلك النشرة التي أعدها الناقد سمير فريد، في احتفال جماعة السينما الجديدة به عام ١٩٧٠ كيف أنه أراد أن يمرر عن نفسه، عن مصر.. وكيف أنه كان يسعى لشكل سينمائي مصري إذ يعود إلى أصول تشكيلية فرعونية أبرزت منها سهام عبدالسلام في دراستها الموجهة بالحب وعمق الفهم «محاولة للاقترب من أبجدية اللغة السينمائية عند «شادي عبدالسلام»، في ضوء الخصائص العامة لأسلوب الفن المصري القديم، عدة ركائز أساسية في قراءة وأعية جديدة نجملها في:

التجريد (الهندسي) الذي يتجلى كخاصية تعبر عن جوهر الأشياء، والذي تميز به الفن المصري القديم منذ عصر الأسرات وحتى غزو الإسكندر الأكبر لمصر، ثم الحركة والسكون والتي تتجلى لدى «شادي».. من وجهة نظرهما.. في الإيقاع العام المتمثل بحركة الممثل والكاميرا، مما يسهم في استيعاب المتلقي (رأى أبرز «شادي، نفسه» - وهو ما ذكرته «سهام» بأنه فضل حركة الكاميرا على حركة الممثل فسرعتها أو بطؤها إنما يرجع لسياق المشهد نفسه والذي - تبعاً له - يفضل شادي الاعتماد على الحركة

السريعة للكاميرا بدلاً من حركة الممثل، إذا ما أراد إبراز وخلق توتر ما على سبيل المثال) وهي في نهاية المطاف تشير إلى دلالات للتصوير وتعبيراً عن الفكرة المسيطرة على مصر الفرعونية والتي توحى بالجلال حيث يختار الفنان أقوى الأوضاع الممكنة لكل جزء من أجزاء الجسم... متجاهلاً بذلك التطور الواقعي، وهو ما يدفع «شادي» كفناني تشكيليين أيضاً لتمثيل رمزية المعمار الفرعوني لبناء مشاهد أفلامه بالموئناج وصولاً لقمة من قمم التصاعد الدرامي تتكامل فيه الحركة والشكل.

وأخيراً ما هي تشير لدلالات اللون لديه والتي يتعامل معها شادي في قصيدة واقتصاد ممحاً ما يحمله من دلالات رمزية وما هو يستخدم اللون الأسود لتمثيل أهل قبيلة الحريات بينما اللون الأبيض للقادمين من الوداد.. وما هو إذ يقتصد في اللون يستخدم ألواناً ثلاثة لاجتماع أساتذة الآثار في فيلم «المومياء» ليخلص جوهر المنظور، بل ما أكثر ما استخدم اللون الأبيض والأسود فحسب...

هذا هو مجمل قراءة «سهام» والتي تعرف أننا ننظم جهدهم اللغوي بتلخيصنا هذا، لكننا في بحثنا عن حجر رشيد تفسير لفئة نرى أن جمهرة قراء فيلمه من النقاد أغفلوا أبسط المعطيات ألا وهي لغة الحوار في الفيلم مما يذكركنا بمباراة «جاك لاكان»، توجد حيث لانفكر إن هذه الإشكالية على بساطتها تدل على وعي متقدم لدى عاشق لآلة سينمائية من حيث مفردات الكاميرا والتقنيات والتي تتبدى في اللقطة بقدر ما تتبدى بلاغتها في الرمز والتكثيف - Condensation والاستعارات والكتابة وما إليها مما يعج به الفيلم في أيام مختلفة، بقدر ما تظهر أيضاً في النحو Grammar الذي يمثل من وجهة نظرنا في المونتاج حيث

النحو في اللغة المعاصرة إنما هو إعادة بناء المقال على حسب المعنى كما سبق القول والمنتاج في نهاية المطاف هو إعادة الجداء لا الترتيب فحسب مما يظهر من خلال معنى قصدي بعينه، وكلها (المفردات، البلاغة، والنحو) يمكن أن نورد لها صفحات توضح دلالة اللغة السيميائية عدد شادي، وتعود من خلالها قراءاته باعتباره أن هذا الفهم الجديد للغة السيميائية والمنتمى في دراسة مفرداتها (لللغة) وبلاغتها (الرموز وما إليها) والنحو (المنتاج) إنما هو بمثابة حجر رشيد ينام بين مكونات اللغة المعاصرة في الخطاب اليومي ولغة الشريط السيميائي، لكننا، وقد طالت بنا مخاضات القراءة، يكفي في هذه المرة أن تشير إلى جوهر أغلظ للجمهور رغم شدة وضوحه ألا وهو لغة الحوار الذي اختار له اللغة العربية البسيطة سبيل التعبير كأنه أدرك تلك الفواصل التي تقطع أوصال أمة عربية واحدة وحديثها اللغة ومزجها الكبارين، وليس كاللغة سبيل للوحدة.

ترى هل كان شادي مرصصاً أيضاً بأمل لغة حوار تحطم الحواجز وتعمق الأواصر وتبعثنا نحن الموتي النازقين في سينما التأويل والإقليمية الضيقة حيث العاصية باختلاف لهجاتها وأسلتها كي نستيقظ قبل فوات الأوان لوحدة تدبث الأيسر فيما نفتقده... ترهب من قراءة جديدة أحوال لم يتواصل بعده.. وبأهلها من مأساة إذ لم يع درسه البليغ.. البسيط معاً؟

لقد كانت حكمته المفضلة من تعاليم أمويي المصري القديم «إذا كانت قشرة الذهب توضع فوق السبكة لتظهرها ذهباً خالصاً... فإنها في الفجر تكون قصديراً» وتعقبا كانت للعربية لديه كلفة للحوار بناء عضواً لسبكة ذهبية خالصة، فلم لم نلتجئ إليها وهو الذي كان أولؤه أخاذاً، لكنه ظل في محارة غفلتنا.. وأن الأوان

أن نقض عنا رحاها كي نستثمرها في مدارج الحياة..

و.. ولمن فارق واقبنا إذ نبهنا لغفلتنا.. واتبعت قراءة جديدة متفردة لسوما غدي عريية لامصرية فحسب.. في إدارة لبست جند نرد له ومع ذلك للمطلع الأثير إليه من بردية أتى.

يا هذا الذي يمضى... ستعود ثانية toi qui pars Tu Revendras

يا هذا الذي ينام... ستصحو ثانية Toi qui dars Tu te reaeilleras

يا هذا الذي يموت... ستبعث ثانية Tio qui meurs Tu revivras

فالجد لك.. للسماء وشموخها للأرض وعرضها... وللبحار وعميقها  
مجلد تاريخ..  
وقائمة بأعمال

شادي عبدالسلام

- من مواليد ١٥ مارس ١٩٣٠ - توفي في ٨ أكتوبر ١٩٨٦

- بكالوريوس فنون جميلة ١٩٥٤ من قسم العمارة - كلية الفنون الجميلة.

- درس الدراما في الأولديتسن البريطانية ١٩٥٦.

- عمل مساعداً للإخراج مع صلاح أبوسيف - حلمي حليم - بركات.

- قام بتصميم مناظر بعض الأفلام المصرية - كما صمم مناظر ثلاث

أفلام في أمريكا - إيطاليا - ويولندا (كليوباترا - فرعون الحضارة)

- عين مديراً لمركز الفيلم التجريبي عام ١٩٦٨.

- أخرج للممياء ١٩٦٩.

- حصل على عديد من الجوائز المحلية والعالمية.

● الجائزة الثانية في مهرجان ليبيج عام ١٩٧٠ (عن فيلم أنشودة وداع مع آخرين).

● جائزة جورج سادول لفيلم المومياء ١٩٧٠.

● جائزة النقاد بمهرجان قرطاج لفيلم المومياء عام ١٩٧٠.

● الجائزة التقديرية لأكاديمية الفيلم البريطاني (كأحسن عرض لفيلم بريطانيا عام ١٩٧٠).

● جائزة أسد سان مارك عن فيلم الفلاح الفصيح (مهرجان فينوسيا لفيلم التسجيلي ١٩٧٠).

● جائزة سيدات الكبري كأحسن فيلم تسجيلي (لفيلم الفلاح الفصيح).

● جائزة السيناريو والإخراج لفيلم الفلاح الفصيح (مهرجان الأفلام المصرية للتسجيلية والقصيرة ١٩٧١).

● جائزة الفيلم الذهبية بمهرجان فلادوليدا بأسبانيا عام ١٩٧١ (فيلم الفلاح الفصيح).

● جائزة شرف من المركز الكاثوليكي المصري ١٩٧٥ (لمجلد أفلامه).

● جائزة السيناريو والإخراج عن فيلم آفاق (مهرجان الأفلام المصرية للتسجيلية والقصيرة ١٩٧٥).

● جائزة الإخراج عن فيلم جيوش الشمس (مهرجان الأفلام المصرية للتسجيلية والقصيرة ١٩٧٦).

● جائزة الإخراج وتصميم الملابس عن فيلم جيوش الشمس (من جمعية الفيلم ١٩٧٦).

● جائزة اتحاد النقاد العرب في أوروبا بمهرجان طولون ١٩٧٦.

● جائزة الدولة التشجيعية عن فيلم كرسى توت عنخ آمون ١٩٨٥.

● جائزة مهرجان السينما الأفريقية  
(سينما من أجل الإنسان بأدفا (إيطاليا)  
مجلد أعماله ١٩٨٢).

أعماله

المومياء (ليلة تخصي الحليين) ١٩٦٩.

الفلاح النصيح ١٩٧٠

أنشودة وداع (مع آخرين) ١٩٧٠.

أفاق ١٩٧٢.

جويش للشمس ١٩٧٥.

كرسي توت علق آمون ١٩٨٢.

الأهرامات وما قبلها ١٩٨٤.

رمسيس الثاني ١٩٨٦ (قبل الوفاة  
بأربعة أشهر) ■

هوامش

ومراجع

(١) Ambivalence مصطلح منكه الطبيب

النفسى بلويلر في كتابه عن الفشل المبكر

Dementia precox ليوسف تلك

المشاعر الغنائية التي تبرز للدخاض، أو تلك

المشاعر المتعارضة بين الكره والحب في

المجال الوجداني، وقد استخدمه فرويد عام

١٩١٢ في مقاله عن ديناميات الطرح وأسنى

على المصطلح بعداً ديناسياً حيث للتناقبة

الوجدانية أساس الحياة النفسية اللاشعورية.

انظر (حسين عبدالقادر وآخرين): معجم

علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة

العربية، بيروت، د. ت.

(٢) سامي مسمود على: Sami Ali:

Langue arde et Langue mys-

tique. Les mats aux sens op-

posés et be concept d' in-

conscient, Nouvelle revu de psy-

chanalyse, xxii, Automne, 1980.

وكانت الترجمة العربية للمقال بقلم كرفان نفسه

في حوزتنا (غير منشورة) وهو استاذ بجامعة

باريس ٧ ومدير وحدة البحوث النفسية فيها.

(٣) Philip Weiss, fantasies and be-

yond the reality principle, psy-

choonal. Quar -, Val38, 1969.

(٤) Bion, W.: Experiences in group  
and other papers, Basic Books,  
New York, 1959.

(٥) هذه النظرية في التوافق ترجع والحق لتفسير

ثري للمرحوم د. صلاح مغفور والذي قدم

للتراث العربي النفسي قرابة ستين مرجعاً ما

بين مؤلف ومترجم وإبداع وتنظير في نظر

صلاح مغفور: المدخل إلى الصعقة النفسية،

مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٧٩، ٢ طبع

عبدالقادر: تقديم في إيجابية التوافق، في

صلاح مغفور، في إيجابية التوافق، مكتبة

الأنجلو، للقاهرة، ١٩٨١.

(٦) إديث كيرزويل، عصر البريوية، من لغتي

شتراب إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور،

دار أفاق عربية بغداد، ١٩٨٥.

(٧) أحمد المصري: للقاهرة، ١٩

(٨) المشدش أن أحمد راشد مؤلفات في عديد

من المجالات منها الكيمياء على سبيل

المثال، ونحن نظن أن الجهد الذي قام به

أسامة النفاثي جهد بناء بقدر ما يحتاج

للإشادة، بقدر ما يضرب المدخل ليواصل

الرسالة الآخرين في التنقيب والبيث.

(٩) الميناسيكولوجي، لا تنسى الكلمة في التحليل

النفسى بحال فهما ميتافيزيقيا للنفس ولكلها

تتلى علم نفس الأعصاب «ما وراء النفس»، في

وقد كتب فرويد في أحد عشر أسبوعاً بدأ

من مارس ١٩١٥ عدة مقالات في

الميناسيكولوجي لم يبق منها سوى خمس

مقالات هي اللاشعور، الكتب، الفرائز

وتركيباتها، الحداد وسيلانغوليا، وآخر

كلمة ميناسيكولوجي في نظرية العلم .

(١٠) آرثر فايت: قصة السينما في العالم، ترجمة

سعد الدين توفيق، المؤسسة المصرية العامة

للأفاني والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

Freud, S., Breur, J.: Studies (١١)

on Hysteria, S. E., Val2 Ho-

garth pres, London, 1975.

(١٢) سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، ترجمة

مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة،

١٩٥٨.

(١٣) هسا من الرصيل الأول الذي أسس للقاء

الأريصاء الذي كان يمتد فرويد منذ عام

١٩٠٦ وحللاً على يد فرويد (ولن كانت

كلمة تحليل هنا كلمة متجاوزة) وقد أسس  
ثانيهما (كارل إيرهام) جمعية برلين  
للتحليل النفسي.

(١٤) في مراجع كتاب الإحساس السينمائي

لإيزنشين (ترجمه للعربية سهيل جبر

ونشرت دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٥) ورد

اسم كتاب فرويد الفكات وللأشعر كرامد

من المراجع التي استخدمها إيزنشين في

مقاله عن «الكلمة والصورة» (ولن ترجمها

المترجم العربي بالكاء وعلاقته بالأشعر

أن نجزم بأنه لا يوجد لفرويد مقال أو كتاب

بهذا الاسم، وربما حدث اللبس بسبب

ترجمة برلين للنص الألماني للإنجليزية

فجعل عنوانه the wit and the un-

con. وأقرب ترجمة هنالك Wit نقشة أو

الظرف وهو ما استدركه النجمة المتجارية

التي أشرقت عليها لنا فرويد فجاء كلمة

Jokes (الكلمات) بدلة عن Wit.

(١٥) وفي هذا الجزء استلذنا إلى عديد من

المراجع هي:

● سامي السلاسوني: مقالات في السينما

المصرية، مطبوعات نادي السينما، القاهرة،

١٩٦٢.

● ساهم عبدالسلام: لهدية اللغة السينمائية عند

شادي عبدالسلام، في: أفلام السينما، قصر

للبن السينما، القاهرة، ١٩٨٩.

● لتسح الاجتماعي للرائع المصري حتى ١٩٨٢،

من إصدارات المركز القومي للبحوث

الاجتماعية والجنانية (الجزء الأول الخاص

بالسينما)، د. ت.

● وار سلاف تشرنى: الديانة المصرية القديمة،

هيئة الآثار المصرية، د. ت.

Chrestian Metz: Asomiotics of

cnema, trans taylor, M, Oxford

Univ. Preu, U, Y., 1975.

Mc Cormick, R: Christian Matz

and the semialogy Fad, Cin,

Mag., No4, Vol6.

Stephenson, R. & Debrix, J.: The

cinema as art, penguin, England,

1965.



دار السلام

# لغة الموسيقى في أفلام شادي عبد السلام

راجح داود

• أستاذ مساعد بالكونسرفتوار ومؤلف موسيقى

وبالتالي فإن هذه الطريقة غير التقليدية  
فرصت على شادي عبد السلام :

أولا : أن يكون متذوقا للموسيقى  
بشكل شبه متخصص وأن يكون على  
دراية بالطرق التكنيكية الموسيقية  
خصوصا غير التقليدية منها وأقصد هنا  
ما يسمى « Musique Concrète »

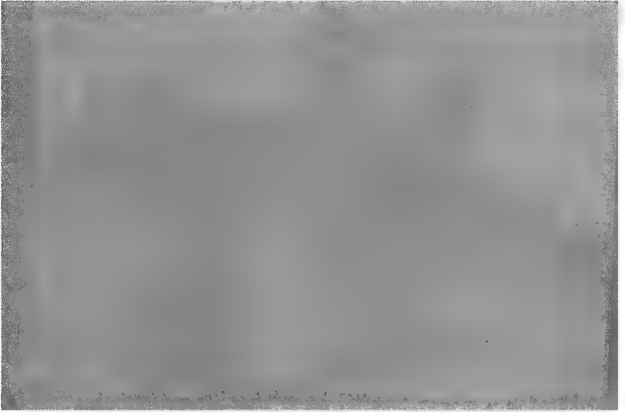
وهي طريقة في تأليف الموسيقى  
وتكوينها بدأت في باريس في عام ١٩٥٠  
وتطورت على يد المؤلف بيير شيفر  
« Pierre Shaeffer »، وتعتمد هذه  
الطريقة على الاستخدام الكهربائي  
المعملي لأصوات الموسيقى التقليدية من  
خلال شرائط وأسطوانات الصوت المسجلة  
وذلك بطرق مختلفة منها على سبيل  
المثال:

الإلان « شادي عبد السلام » في  
معظم أعماله القصيرة وعمله الروائي  
« المومياء » لم يلتزم بهذه الطريقة التقليدية  
الشائعة المستخدمة سواء في السينما  
المحلية أو السينما العالمية، وإنما اعتمد  
على حاسني البصر والسمع بشكل متوازن  
لعمل « Mode »، وتأثير معين خاص به  
ومخصصا في بعض الأحيان للصورة  
لشريط الصوت أو الصوت لشريط الصورة  
وذلك تبعا لرغبته وحسه الداخلي، وبدون  
إعطاء أية أولوية سواء للصورة أو  
لصوت، وأما الأولوية الوحيدة أعطاهما  
للحس الداخلي لنفسه وروحه لإخفاء  
روح و « Mode »، ما يعتبره « الهيكل  
العظمي، الأساس والذي يكسوه بعد ذلك  
بكل من شريط الصورة وشرائط الصوت.

فتميزت الموسيقى في إبداعات  
« شادي عبد السلام »  
السينمائية باهتمام خاص لا يقل عن  
اهتمامه بالصورة، بل ويعتقد المرء أنه  
في بعض الأحيان قام بإخضاع الصورة  
لتركيبة موسيقية خالصة، القصد منها  
إحداث تأثير معين وهذا التأثير قد يكون  
نابعا من شريط الصوت أكثر منه شريط  
الصورة،

ومن المتفق عليه أن الطرق التقليدية  
في عمل الفيلم هي بالترتيب .

- ١- تكوين شريط الصورة .
- ٢- تكوين شرائط المؤثرات الخاصة  
بالصورة .
- ٣- تكوين شريط الموسيقى الذي يخدم  
روح الفيلم بشكل عام .
- ٤- وأخيرا العزج بينها .



#### من فيلم المومياء

وهذا يعنى أن يكون لدى شادى عبد السلام مادة مصورة ومادة صوتية تفوق كثيرا المادة الفعلية المستخدمة والمكونة للفيلم من صورة، وصوت .

ثالثا: «يعتمد شادى عبد السلام» بشكل متميز واهتمام خاص، . بعناصر أخرى فنية فى الفيلم كالدكتور والملابس وتنسيق المناظر والألوان الصورة وحركة الكاميرا وإمكانية توظيف هذه العناصر (التي تكون شريط الصورة) فى إطار ميزان دقيق يتفق مع شريط الصوت النهائى للفيلم .

نستخلص مما سبق أن الموسيقى عدد «شادى عبد السلام» ما هى إلا لغة أساسية تبدأ مراحل تكوينها مع مراحل تكوين الفيلم الأساسية وليس بعده كما هو شائع، وبالتالي فإن روح ونرجه «شادى»

الموسيقى التقليدية، وهذه الطريقة انتشر استخدامها فى وسائل الميديا بشكل عام منذ ذلك التاريخ، فى السينما والمسرح والإذاعة والتلفزيون، كما تتميز هذه النوعية من الموسيقى وتعتمد أيضا على قدر كبير من التجريبية فى مراحل تكوينها ويطلق على هذه النوعية من الموسيقى فى مصر «الموسيقى المصنعة» .

ثانيا: - يعتمد «شادى عبد السلام» فى مراحل تكوين الفيلم السينمائى على لغة التجريب بقدر ما يعتمد على الورق المكتوب والمعد أساسا للفيلم والذى يجب أن يكون قابلا من الأساس للإضافة أو الحذف حسبما ويتفق مع هذه الطريقة التجريبية فى صنع الأفلام .

١. الاستماع للموسيقى بشكل عكسي «وضع شريط الصوت مقلوبا على جهاز الاستماع» .

٢. الاستماع للموسيقى فى ضعف أو نصف السرعة .

٣. عمل مونتاج فى الموسيقى نفسها .

٤. عمل خلط ميكساج بين عدة شرائط موسيقية .

٥. استخدام أصوات مثل الرياح أو المطر أو ما يشبه ذلك من أصوات، والخلط بينها وبين شرائط الموسيقى وهذه المؤلفات الموسيقية لا يمكن الاستماع إليها إلا من خلال شرائط صوتية واسطوانات لأنها تعتمد أساسا فى تأليفها على استخدام المعمل الصوتى ولا يجوز الاستماع لها معزوفة «LIVE» مثل

تطلى على نوعية الموسيقى وعلى أسلوب المؤلف الموسيقى وهذا هو ما حدث تماماً فى موسيقى فيلم «المومياء» التى ألفها الإيطالى ماريو ناشمبيني .

هذا بالإضافة إلى أننا عندما نستمع إلى موسيقى فيلم «المومياء» والتى لا يمكن بأى حال من الأحوال سماعها بدون مشاهدة للفيلم، نلاحظ الآتى:

أولاً: أن نسبة الموسيقى فى الفيلم تكاد تكون موازية لتقريب الصورة.

ثانياً: يصعب التفريق بين شريط الموسيقى الأساسى وشرائط الصوت الأخرى من مؤثرات، ويقدر كثرة استخدام شرائط الصوت المختلفة فى الفيلم إلا أن الناتج النهائى نجد فيه أن الموسيقى والمؤثرات متضافرين بشكل يصعب معه التفريق بينهما.

ثالثاً: الاعتماد الكلى من جانب المؤلف الموسيقى على الموسيقى المصنعة «Musique concrète» .

رابعاً: الاعتماد بشكل أساسى من جانب المؤلف الإيطالى على أحد أجمل بشارف الموسيقى العربية هو بشرف لمجن راحل واللبب بهذا البشرف عن طريق استخدام «Musique concrète» ، والتى سبق شرحها وذلك فى محاولة لخلق الجو النفسى المراد للتعبير عنه من قبل مخرج الفيلم «شادى عهيد السلام» ، ومن الواضح أن اختيار هذا الموشع كان لشادى وليس للمؤلف الإيطالى وهذا أود الإشارة إلى أن من يعرف هذا البشرف

ويحفظه عن ظهر قلب لن يستطيع التعرف عليه عندما يستمع إليه فى الفيلم والسبب بالطبع أنه استخدم بطريقة «Musique concrète» ، والهدف الواضح من الاستخدام بهذا الشكل الكلى هو الروح والجو النفسى المطلوب وليس قيمه البشرى الجمالية الموسيقية الأصلية، كما أن استخدام أحد بشارف الموسيقى العربية أصلاً بهذه الطريقة أضفى أصالة ما لروح الفيلم الذى يدور فى صعيد مصر حتى ولو كان هذا الاستخدام بهذه الطريقة التجريبية البحتة.

خامساً: رغم أن لغة الصمت عدد شادى عهيد السلام والجمع عن كثرة استخدام الحوار (Dialogue) هو أحد سمات أفلام شادى عهيد السلام الواضحة، إلا أننا بنظرة ثاقبة نكتشف أنه من الناحية العملية والواقعية لا نجد هذا الصمت على الإطلاق، وإنما نجد بديلاً عنه شريطاً خافتاً مليئاً بأصوات الزينة الموسيقية والصوتية بأشكال مختلفة كما لو كان شريان صوتياً، رقيقاً، خفياً، يسرى بين طيات الجسد، أو بتعبير آخر أن لغة الصمت عدد شادى ما هى إلا زينة دائمة مستمرة لا تنلهى داخل روحه أو داخل أرواحها.

سادساً: يميل شادى عهيد السلام إلى استخدام نماذج موسيقية قصيرة جداً بطريقه «Light Motiv» ، وتوظيفها لخدمة الدراما والجو النفسى للصورة، وهذا النوع والتوظيف يتطلب أن يكون شريط الموسيقى نفسه مقسماً على عدة

شرائط مختلفة لإمكانية ظهور واختفاء هذا «Light Motiv» ، وذلك تبعاً لتدفق شريط الصورة ودون اللجوء اضطرارياً إلى توفيق وعمل مونتاج سواء فى الصورة أو الصوت

بمعنى آخر التحكم والحرية الكاملة فى كل من شريطى الصوت والصورة، والحكم النهائى هو حس واختيار المخرج لما يراه مناسباً لروح الفيلم .

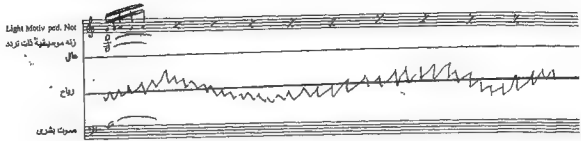
إن لغة الموسيقى عند شادى عهيد السلام ما هى إلا مزايا لروحه الخاصة وإن جزءاً كبيراً من الاستمتاع بأفلام شادى عهيد السلام هو استمتاع بجمع ما بين الفنون التشكيلية باختلاف أنواعها وبين لغة الموسيقى المستخدمة باختلاف أنواعها أيضاً .

ورغم أن شادى لم يكن مؤلفاً موسيقياً، إلا أن روحه كانت مؤثرة بشكل واضح فى موسيقى أفلامه سواء المؤلفة منها كما فى فيلم «المومياء» أو المختارة منها كما فى فيلم آفاق وقد أضاف شادى من خلال أسلوبه فى استخدام الموسيقى إضافة مهمة جداً إلى السينما المصرية جديرة بالدراسة وجديرة بالاهتمام من قبل المختصين .

وعلى الرغم من أننا لم نستفد استفادة حقيقية من هذه المدرسة الجديدة علينا إلا أن التاريخ سوف يحفظ لشادى قيمته كمعلم وكصاحب رؤية جمالية شديدة الأهمية. ■

نماذج بياتيه لطريقة استخدام الموسيقى مع الفيلم

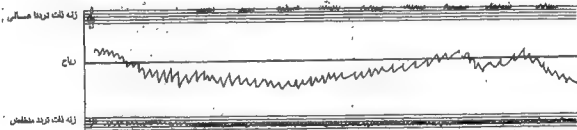
١ - موسيقى مشهد لوجه يوم أن تمسح الستون، والجنار



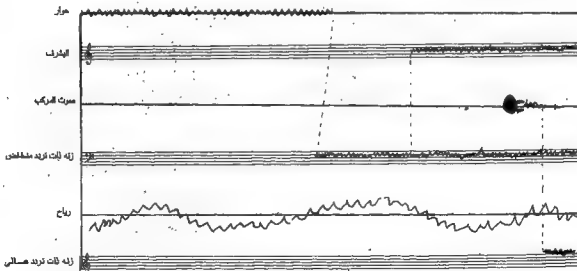
٢ - موسيقى مشهد ظهور التركيب القادوم عليها مكنن الأكار



٣ - مشهد وادس وهي طريقا، ومضى عليه، وبيدا في استرداد وجهه



٤ - الموسيقى في نهاية الفيلم





# قراءة في سيناريو مأساة البيت الكبير

سمير فريد

« الناقد السينمائي المعروف »

وربما إلى أمد طويل. فقد يكتشف اليوم ما يغير من هذا التاريخ، وقد يكتشف في الغد ما يضيف إليه.

الساكن بين الناس، بل وبين بعض العلماء، أن السر في غموض تاريخ مصر الفرعونية يرجع إلى الحكام الفرعونية فقد حاول كثير منهم محو آثار من سبقهم لهذه الأسباب أو تلك. وفضلاً عن أن الحكام الفرعونية لم ينفردوا بهذا بين حكام العالم القديم أو الحديث، فأغلب الحكام يحاولون أن يجعلوا من عهدهم بذات جديدة للتاريخ، ولكن وسائل التسجيل هي التي تطورت، وأصبحت أعصى، فإن السبب الرئيسي لغموض تاريخ مصر الفرعونية، يرجع إلى إيمان أغلب المصريين بالمسيحية بعد سنوات قليلة من ظهورها، ثم إيمان أغلبهم بالإسلام بعد سنوات قليلة من ظهوره أيضاً.

الفرعونية (الهيروغرافية) وتبقى عام ١٨٣٢، في الثانية والأربعين من عمره. ونشر كتابه «قواعد اللغة المصرية، عام ١٨٣٥ - بعد وفاة بثلاثة أعوام.

ويمكن اعتبار تاريخ صدور هذا الكتاب بداية تأسيس «علم المصريات». فهد من العلوم الفرعونية التي تأسست في فرنسا، وتطور بفضل الفرنسيين أوجست مارييت، ثم جاستون ماسبيرو، مؤلف كتاب «تاريخ شعوب الشرق القديم»، والأمريكي جيمس هنري بروسيد مؤلف كتاب «تاريخ مصر»؛ والألماني هنري بروكش، والبريطاني فيلندر بيترى. وقد تطور علم المصريات تطوراً هائلاً منذ بداية القرن العشرين.

ولا يزال تاريخ مصر الفرعونية، وما قبل الفرعونية، تحت التكوين حتى الآن،

عمر الحضارة المصرية خمسة آلاف عام، ولكن أحداً لم يعرف هذه الحقيقة، لاقى مصر ولا في خارجها، قبل نحو مائتي عام فقط.

قبل مائتي عام كان تاريخ مصر الفرعونية الذي يبدأ في القرن الثلاثين قبل ميلاد المسيح عليه السلام، مجموعة من الطلسم، وكانت الآثار المصرية فوق الأرض وتحت الأرض، موضوعاً للسرقه والتهب، وفي أحسن الأحوال لتزيين المعادين في روما وأسطرول.

وبفضل علماء الحملة الفرنسية الذين جاءوا مع بوناپرت وضع كتاب «وصف مصر» وهو أول محاولة علمية لمعرفة تاريخ مصر الفرعونية. وفي عام ١٨٢٢ نجح العالم الفرنسي جان فرنسوا شامبليون في فك رموز لغة مصر



اعتقد المصريون المسحيون أن كل ما سبق كان «كفراً» لا يستحق مجرد المعرفة، وعندما جاء الإسلام تأكدت هذه الفكرة. ولو لم يكن الإسلام يستترف بالمسيحية، بل ويشترط على المسلم أن يؤمن بنبوة المسيح عليه السلام لتحولت كنائس مصر بدورها إلى «آثار» قديمة، وشمل المفوض تاريخ مصر التبطية تماماً مثل تاريخ مصر الفرعونية. وقد جاء في بعض منشورات «الجماعات الإسلامية» في مصر التبعييات أن ترميم الآثار الفرعونية «حرام» وأن من الأفضل أن تقوم الدولة «الإسلامية» بتحويل الآثار الذهبية إلى سبائك».

من البديهي أن الفنان لا يعود إلى الماضي في عمل فني لمجرد العودة إلى الماضي، وإنما ليبر عن وجهة نظره في الحاضر والمستقبل ونحن نعرف وجهة النظر هذه من خلال ما يؤكد عليه الفنان، أو ما يستبعد من أحداث العصر الذي يعود إليه، وتفسيره لهذه الأحداث، وسواء كانت موضع الاتفاق أو موضع الاختلاف. ولكن أحياناً ما تكون وجهة نظر الفنان في مجرد اختيار عصر ما، ودون الاهتمام بتاريخ ذلك العصر.

ومع تطور علم المصريات، وتوالي الاكتشافات الأثرية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وتحويل المتحف المصري إلى أعظم متحف في العالم، وتأسيس جامعة القاهرة، وكلية الفنون الجميلة، بدأ المصريون يشعرون أنهم أكبر من أن يحرموا من الاستقلال السياسي، وأكبر من أن تجسوس في أراضيهم قوات الاحتلال البريطاني، وأكبر مؤامرات هذا الاحتلال للتفرقة بين الأقباط والمسلمين، فكانت ثورة ١٩١٩ التي أعلنت مولد الطبقة الوسطى المصرية، بعد أن ظل المجتمع المصري منذ بداية تكوينه مجتمعاً من الحكام والفلّاحين.



وتصادف اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون عام ١٩٢٢، في غمار فترة تكوين مصر الحديثة بعد ثورة ١٩١٩، وهز هذا الاكتشاف المجتمع المصري من أدناه إلى أعلاه. لأول مرة لم يعد اكتشاف أثر من الآثار الفرعونية حدثاً أكاديمياً، وإنما حدث شعبي جعل أبسط الفلاحين والفقراء في أبعد القرى يشعر بقوة روحية هائلة بوعى كامل أو دون وعى كامل.

وكان من نتائج ثورة ١٩١٩ تأسيس أول مدرسة لتعليم التاريخ المصري القديم على يدى أحمد كمال وتلميذه سليم حسن، وإبداع تماثيل محمود مختار الذى وصل بين مصر الحديثة ومصر الفرعونية بعد أن كانت الفكرة الشائعة أن التماثيل تصنع لكى يعيدها الناس، وسامح فى محر هذه الفكرة الشيخ محمد عبيد عندما قال للتماثيل حرام إذا كنتم تعبدونها. وفى عبارة واحدة أصبح المصري لا يشعر أن هناك تعارضاً بين كونه مسلماً أو مسيحياً، وبين كونه صاحب للتاريخ الفرعوني، أو صاحب الثقافة العربية الإسلامية، أو المساهم فى الحضارة الغربية عن طريق الإسكندرية ولربطاتها بحضارات البحر الأبيض المتوسط.

وكما كان نجيب محفوظ رائد الرواية «الواقعية» كان قبل ذلك رائد الرواية التاريخية الفرعونية. مما لا شك فيه أن عبقرية نجيب محفوظ هي بدورها من ثمار ثورة ١٩١٩، وأنه ساهم فى تكوين مصر الحديثة منذ الثلاثينيات. وكانت الروايات التاريخية قبل نجيب محفوظ تتناول التاريخ العربى والإسلامى فقط، ولم يكن هناك سبب أو دافع دينى وراء ذلك، إذ إن أكبر كتاب الروايات التاريخية، وهو جورجى زيدان، لم يكن مسلماً وإنما مسيحى مارونى من لبنان. ولكن كان النصب ببساطة أن أحداً لم يكن يعرف تاريخ

مصر الفرعونية على نحو تفصيلي يتيح له اختيار بعض أحداثه أو شخصياته. وكان نجيب محفوظ أول أديب مصري يهتم بمعرفة ما توفر عن تاريخ مصر الفرعونية أثناء دراسته في قسم الفلسفة في جامعة القاهرة (١٩٣٠ - ١٩٣٤).

كان نجيب محفوظ يكتب وينشر المقالات منذ السنة الأولى في دراسته الجامعية عام ١٩٣٠. وفي عام ١٩٣٢ قام محفوظ بترجمة «مصر القديمة» تأليف جيمس هيوبي، ومن واقع دراسته لهذا الكتاب وقراءاته الأخرى عن مصر الفرعونية كتب عام ١٩٣٥ رواية «عيث الأقدار» التي صدرت عام ١٩٣٩، ثم كتب عام ١٩٣٦ رواية «رادوبيس» (صدرت ١٩٤٣)، ثم عام ١٩٣٧ رواية «كفاح طيبة» (صدرت ١٩٤٤).

تدور أحداث الرواية الأولى في عصر ازدهار الدولة المصرية القديمة، وتدور أحداث الرواية الثانية في عصر سقوط هذه الدولة. أما أحداث الرواية الثالثة فهي في عصر أحمس (١) الذي طرد الهكسوس من مصر بعد احتلال دام أكثر من قرن ونصف قرن، وأسس الأسرة الثامنة عشرة أو بداية الدولة المصرية الحديثة. ويرى أغلب نقاد نجيب محفوظ أنه لا يلتزم «التاريخ» في روايته الأولى والثانية، بقدر ما يلزم به في روايته الثالثة. ولكن المسألة لم تكن التزاماً بالتاريخ من عدمه، وإنما كجانب نجيب محفوظ من واقع ما توفر من معلومات عن هذا التاريخ حتى العشرييات من القرن العشرين.

ويذهب بعض نقاد نجيب محفوظ إلى أنه لجأ إلى التاريخ الفرعوني ليعبر عن واقع مصر في الثلاثينيات بشكل غير مباشر. ولكن نجيب محفوظ في هذه الروايات يعبر عن وجهة نظره في مصر الثلاثينيات بمجرد اختيار زمان الفراعنة:

كان يعبر عن وجهة النظر «الجديدة» التي لا ترى تعارضاً بين تاريخ مصر القديم وتاريخها العربي الإسلامي، وقراءة أعمال الكتاب في إجمالها تؤكد أنه ليس من الكتاب الذين يلجئون إلى الماضي للتعبير عن الحاضر، وإنما لفهم الحاضر<sup>(٢)</sup>.

يعرف الناس سيد قطب الكاتب الإسلامي «المتشدد» ولكن أغلبهم لا يعرفون أنه أيضاً أحد كبار نقاد الأدب في مصر في القرن العشرين وقد كان سيد قطب أول من كتب عن رواية «كفاح طيبة» عقب صدورها مباشرة عام ١٩٤٤. وفي مقالة عن الرواية كتب سيد قطب ما يعبر عن وجهة النظر «الجديدة» التي ظهرت في مصر بعد ثورة ١٩١٩، والتي سبق الإشارة إليها فقال:

لقد ظلت سنوات، وسنوات أقرأ ذلك للتاريخ الميت الذي نتعلمه في المدارس عن مصر في جميع عصورها، والذي لا يطمنا مرة واحدة أن مصر هذه هي الوطن الحى الذي يعاطفنا ونعتطفه، ويحيا في نفوسنا وأحلامنا بحوائثه وأشخاصه. وظللت أستمع إلى الأناشيد الوطنية الجوفاء التي لا تأثير في نفوسنا إلا حماسة سطحية كاذبة لأنها لا تنبع من صلة حقيقية بين مصر وبيئنا، وإن هي إلا عبارات صاخبة، تخفى ما فيها من تزوير بالصبغ والضجيج، ولم أجد إلا مرة واحدة كتاباً عن مصر القديمة يبعثها حية في نفوسنا، شاخصة في أذهاننا، وذلك هو كتاب للسرور عبد القادر حمزة «على هامش التاريخ القديم» ففرحت به مثلاً أفرح اليوم بقصة «كفاح طيبة» ودعوت وزارة المعارف، إلى أن تجعله في يد كل تلميذ وطالب، بدل هذه الكتب الميتة التي في أيديهم، يمكن تغيير الكتب في وزارة المعارف أمر عسير، لأن مصنفوها هم مقرروها في أغلب الأحيان.

وكنت أرى الطابع القومي واضحاً بجانب الطابع الإنساني في أدب كل أمة، ولا سيما في الشعر والقصيدة، بينما أرى الطابع المصري باهما متوارياً في أعمالنا الفنية، مع بلوغها درجة عالية تسلك بعضها بين أرقى الآداب العالمية، وكانت أعز هذا اللون البهاث، إلى أن مصر القديمة لا تعيش في نفوسنا، ولا تحيا في تصوراتنا، إلى أننا منقطعون عن هذا الماضي العظيم لا نعرفه إلا أنفاً جوفاء، ولا نتملحه صوراً - ووشائج حية. إلى أننا نفقد من تاريخنا المجيد حقبة لا تقل عن خمسة آلاف سنة؛ من الفن والروح والعواطف والانفعالات إلى أن بيدنا وبين الآثار المصرية، والفنون المصرية، والحياة المصرية، والأحداث المصرية هوة عميقة من الزمن واللغة ومن الإعمال والسميان.

وطالبت بأن تنقل إلى اللغة العربية كل قطعة أدبية كشفت عنها في مصر العريقة، وإلى أن ترمم باللغة العربية صور الحياة المصرية بكل ما فيها من ظلال، وإلى أن تعقد بين الشعب وبين الآثار المصرية صلة وثيقة في كل أدوار نشأتهم، وإلى أن تنفث الحياة في تلك الآثار والمناظر والتواريخ، بما يصاغ حولها من القصص والأساطير والملاحم والبهانات، دعوت إلى أن تصبح حياة أحمس، وتحتوي موس، ورع مسيس ونفريتي، وأسألهم في مثال كل تلميذ صغير، وكل طالب كبير إن تعدد أساطير حية للأطفال في اليهود، بدل الشاطر حسن وجور، وحسن البصري والورد في الأكام.

قلت إذا كانت مصر القديمة قد احتجبت عنا لأننا أصبحنا نتحدث اليوم بلغة غير لغتها، فلنتقلها إلى لغتنا الحديثة، لنضم إلى ثروتنا الفنية المحدودة بألف وخمسمائة عام (فترة الأدب العربي الذي ندرسه) ثروة أعظم منها

واعرق وأخضب في فترة أخرى طويلة تروى على خمسة آلاف من الأعوام. فإنه من الملف أن نغرى في هذه الأعمال الطوال (٣).

وفي كثير من أعمال نجيب محفوظ إشارات إلى الثقافة المصرية القديمة، وخاصة استخدامه نبوءات إيبور في «ثرثرة فوق النيل»، عام ١٩٦٥ فضلاً عن محاكاة الحكام الفرانقة في «إمام العرش»، عام ١٩٨٣. ثم هناك عودة الكاتب إلى الرواية التاريخية، في رواية «العائش في الحديقة»، عام ١٩٨٥ عن آخن أتون.

ولدت السينما في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين مع استقرار وتطور علم المصريات، وعرفت السينما منذ بدايتها الأفلام الأجنبية ثم المصرية التي تدور أحداثها في العصور الفرعونية ولكن الغالبية الساحقة من هذه الأفلام كانت من الأفلام التجارية، السطحية الرخيصة. ويعتبر الفيلم البولندي «فرعون»، إخراج بيري كافيروفيتش عام ١٩٦٥ أهم الأفلام التي تناولت التاريخ الفرعوني. وقد شارك في إعداد ديكوراته وأزيائه وإكسسواراته المصمم المصري، والمخرج فيما بعد، شادي عهد السلام (١٩٣٠ - ١٩٨٦) وكان لعمل شادي في هذا الفيلم تأثير كبير عليه.

سينما شادي عهد السلام من أول كادر (صورة) إلى آخر كادر هي السينما الوحيدة في مصر والعالم التي يمكن أن نطلق عليها «السينما الفرعونية»، وقد تم إنتاج هذه السينما في الفترة من عام ١٩٦٠ حين صمم المركب الفرعوني في الفيلم الأمريكي «كليوباترا»، إخراج جولييف مانكيفيتش، وحتى عام ١٩٨٥ حين أتم فيلمه الأخير «عن رح ميسيس الثاني»، وفي النصف الثاني من هذا الربع

قرن كتب شادي سيناريو «مأساة البيت الكبير».

أحب شادي التاريخ الفرعوني من خلال حبه للفنون: العمارة والرسم واللحن، ودراسة العمارة في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة. وكان تكوينه الخاص مناسباً تماماً ليشعر بكل مصر في تاريخها منذ أقدم العصور وفي جغرافيتها، من الأسكندرية إلى النوبة. فقد ولد في الإسكندرية ونشأ في المنيا حيث أصل عائلته، ودرس وعاش في القاهرة وأتاحت له دراسته القانونية في كلية فيكتوريا بالإسكندرية معرفة الثقافة الغربية، كما أتاحت له دراسته الجامعية في القاهرة أن يكون تلميذاً من تلامذة المعماري الكبير حسن فتحي، فعرف من خلاله الفنون الإسلامية، ولكن شادي كان من المثقفين العرب الذين لا يعرفون الثقافة العربية.

كان شادي عهد السلام يكتب أفلاماً باللغة الإنجليزية وكانت قراءاته باللغة العربية محدودة للغاية، ولكن ليس عن جهل باللغة العربية وإنما لأن أغلب المراجع الأساسية عن الفنون الفرعونية، بل والإسلامية لم تكن باللغة العربية، ولم يكن هناك موقف ما من الثقافة العربية، ولم يكن هناك موقف سياسي ما ضد عربية مصر، ولكن سينما شادي عهد السلام الفرعونية ولدت أيام الوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٦٠، وبلغت ذروتها مع إخراج فيلمه الروائي الأول - والذي أصبح الأخير - عام ١٩٦٨ بعد هزيمة مصر العربية للناصرية عام ١٩٦٧ مباشرة، فبذبت هذه السينما وكأنها جزء من رد فعل الهزيمة الذي رفض العروبة، ونادى بالمصرية بمعناها الضيق.

ولكن سينما شادي عهد السلام في عهد عبد الناصر في الستينيات، تختلف عن سينمائه في عهد السادات في

الستينيات، في المرحلة الأولى (الموسم ١٩٦٨ - الفلاح الفصيح ١٩٦٩ - آفاق ١٩٧٧) لم تكن سينما سياسية، ولكنها في المرحلة الثانية كانت سينما سياسية بكل معنى الكلمة (جيوش الشمس ١٩٧٤ - كرسي توت عنخ آمون الذهبي ١٩٨٢ - الأهرامات وما قبلها ١٩٨٤ - عن رح ميسيس الثاني ١٩٨٦). وهناك في هذه المرحلة أيضاً سيناريو «مأساة البيت الكبير» والذي عرف باسم الشخصية الرئيسية فيه آخن أتون (خادم أتون) (٤).

رفع السادات شعار مصر في مقابل العروبة، صحيح أنه أطلق على جمهوريته (مصر العربية)، ولكن عروبة مصر عنده كانت ثقافتها العربية ودعم علاقات «التعاون» مع «الجيران، العرب»، ووجد هذا الشعار هو كاملاً في نفس شادي عهد السلام، وبجد ذلك بوجه خاص في فيلم «جيوش الشمس». فالسلام عن حرب أكتوبر ١٩٧٣ التي كانت عربية، ولم يكن من الممكن أن تنتهي بما انتهت إليه من انتصارات لولا أنها عربية، ومع ذلك فقد اعتبرها شادي مصرية وأطلق على الجيش المصري الذي قاتل في هذه الحرب اسم الجيوش الفرعونية وهو جيوش الشمس. أما سيناريو «مأساة البيت الكبير» فهو تعبير غير مباشر عن مأساة جمال عبدالناصر من خلال مأساة آخن أتون وقد ظل يكتبه ويعيد كتابته من ١٩٧٥ إلى ١٩٨٥. وفي أثناء كتابة هذا السيناريو، وإعداد تصميمات الديكورات والأزياء والأكسسوارات مع تلاميذه وعلى رأسهم صلاح مرعي وأنسي أبو سيف، أخرج شادي أفلامه الفرعونية الثلاثة الأخيرة من إنتاج الهيئة العامة للأفلام المصرية، وكلها أفلام تسجيلية.

ذكرنا أن تاريخ مصر الفرعونية لا يزال تحت التكوين لأن كثيراً من الآثار

الدالة عليه، والمحددة لوقائعها وشخصياته، لا تزال مطمورة تحت الأرض، ومن هنا يختلف علماء المصريات حول كثير من التفاصيل. ومن أكثر الشخصيات التي يختلف عليها العلماء شخصية «آخن أتون». المؤكد حتى الآن أن آخن أتون، كان الفرعون العاشر في الأسرة الثامنة عشرة وأنه عاش في القرن الرابع عشر قبل الميلاد وأصبح ولياً للعهد، ثم تولى الحكم بعد وفاة والده آمون حوتب الثالث (رمضاء آمون). وفراصة الأسرة الثامنة عشرة بعد آخن أتون هم أخوته سمنخ كارع، ونب خبرو رع (توت عنخ آمون)، وخبر خبرو رع (آي)، وجسر خبرو رع (حور محب). وبعد حور محب جاء رع مسيس (مخلوق رع) مؤسس الأسرة التاسعة عشرة.

والمؤكد حتى الآن أيضاً أن آخن أتون كان الابن الثاني للفرعون آمون حوتب الثالث وزوجته تي، وأن بينهما الأول نحتو موس كان ولي العهد ولكنه توفي في شبابه، قبل وفاة والده. وقد تزوج آخن أتون من أخته نفررتيتي (الجميلة تهادي) وأنجبا ثلاث بنات مريت أتون، وماكت أتون، وصنغ اس ان با أتون، وثلاث بنات أخريات. ولأنهما لم ينجبا ذكراً جعل آخن أتون أخاه سمنخ كارع ولي عهده. ومع تغيير عبادة آمون أسس آخن أتون عاصمة جديدة بدلاً من طيبة، وهي أخيت أتون (أقن أتون) في منطقة المنارة.

هذه هي كل المعلومات المؤكدة حتى الآن. وبعد ذلك يختلف العلماء حول آخن أتون إلى درجة الخلاف حول جنسه، هل كان ذكراً أم أنثى أم خنثى. وبالطبع فإن من يشك في ذكره يشك في زواجه من نفررتيتي، وفي بناته منها. وينهب إيمانويل فيلوكوفسكي في كتابه أوديب وآخن أتون، إلى التشكيك في نسبه إلى

والده آمون حوتب الثالث، وفي أنه نصبه ولياً لعهد. وموضوع الكتاب أن آخن أتون كان يحب أمه ويكره أباه (٥) ويقول سيريل ألريد في كتابه عن آخن أتون، إن نفررتيتي لم تكن أخته وإنما ابنة خاله أي الذي تولى الحكم بعد وفاة سمنخ كارع، وإن هذا توفي أثناء حكم آخن أتون. وأن تنصيب آخن أتون كولي للعهد ثم في منف العاصمة القديمة، وليس في طيبة (٦).

أطلق آخن أتون على نفسه لقب «العائش في الحقيقة»، وكان هذا اللقب هو العنوان الذي أطلقه نجيب محفوظ على روايته عن آخن أتون وربما كانت للترجمة الأفضل هي «الباحث عن العدالة، حيث إن «ما عت» تعني عند المصريين القداسة الحقيقة أو العدالة، فالحق عندهم هو العدل والعدل هو الحق. وقد كانت وزارة العدل للمعاصرة تسمى في بداية القرن العشرين وزارة الحقائق. وبعد وفاة آخن أتون أطلق عليه المصريون لقب «مهموم العمارة» (٧) وربما يرى برستود والأغلبية من العلماء أن آخن أتون كان أول فرد عظيم في التاريخ، يرى آخرون أنه كان مهووساً دينياً، بل وإنه كان مجنوناً، وشاذاً على علاقة جسدية مع أخيه، وأنه عاش في عالمه الخاص، وترك الإمبراطورية المصرية تنهار أمام عينيه.

كان آتون من بين الآلهة الكثيرة التي يعبدها الشعب المصري في عهد الفرعنة، وكان آمون رع كبير هذه الآلهة، وعندما تولى آمون حوتب الرابع منصب ولي العهد، أو «الشريك في الحكم، بدأ دعوته إلى عبادة إله واحد هو آتون، وغير اسمه إلى آخن أتون. وكلمتي رع وآتون من أوصاف الشمس: رع تعني القوة الحيوية للشمس، وآتون تعني قرص الشمس ذاته. وحتى الآن يقول المصريون «آتون الشمس»، ويقصدون

ذروة الحر عند منتصف النهار. وبسبب دعوته إلى عبادة إله واحد اعتبر آتون آتون أول الموحدين.

وبيلما يشير ألريد إلى أن فكرة التوحيد ربما جاءت من خارج مصر نتيجة انفتاح الدولة الحديثة على الثقافات الأخرى، يرى باسكال فيرنوس وجان بويوت أنه لا توجد أي تأثيرات من الخارج (٨). والواقع أن الآتوية كانت امتداداً لعبادة رع القديمة والتي ظلت مع سيادة عبادة آمون (الخلي المستتر) حتى أصبح اسمه آمون-رع. كما أن الآتوية لم تكن توحيداً بالمعنى الإسلامي للتوحيد، بل ولا توجد علاقة بين مفهوم التوحيد عند آخن أتون وبين مفهوم التوحيد الإسلامي. صحيح أن آخن أتون منع تعدد الآلهة، ومنع تجسدها على أشكال الطيور أو الحيوانات، واكتفى بقرص الشمس المجرد، ولكن الله سبحانه وتعالى في الإسلام لا يجسد على أي نوع مجرد أو غير مجرد، كما أنه ليس واحداً فقط، وإنما أيضاً لم يلد ولم يولد، بينما اعتبر آخن أتون نفسه ابن الإله الواحد.

وربما كان التأثير «الأجنبي» في عبادة آتون أنه لم يكن إلهاً للمصريين فقط، وإنما لكل البشر. ولذلك عمل آخن أتون على نشر دعوته خارج مصر، وخاصة في البلاد الآسيوية المتاخمة، والتي كانت تابعة للدولة المصرية. يقول الدكتور عبد المنعم أبو بكر في كتابه عن «آخن أتون»، إن معظم الصفات التي وردت في وصف آتون «كانت أصيلة في اللاهوت المصري» (٩) فقد وصف آمون في عهد آمون حوتب الثالث بأنه:

صانع تولى تشكيل أعضائه

خالق لم يخلقه أحد

وحيد في صفاته

يتحرك إلى الأبد

خالق كل شيء

وهو الذى يضمن الحياة

الحرة والبركة باذن منه

الشرقى كل يوم تسبيح بحمده

ويرى د. أبو بكر أن الذين تفقهوا فى الدين، وعرفوا أسرارهم اختلفوا منذ عصور مبكرة ديانة الإله الواحد، وإن لم يجهروا بهاء. ومن الملاحظ أن د. أبو بكر يستخدم فى ترجمته عبارات قرآنية، أو ما يمكن أن نصفه على الأقل بعبارات عربية فصحى، وهو ليس حين الصواب فى الترجمة، إذ تحيلنا عبارة مثل «التصبح بحمده» إلى المتن الإسلامى، الذى يختلف تماماً كما أوضحنا. وقد لاحظ د. عبدالحسن طه بدر الفصاحة العربية الأصيلة فى حوار روايات نجيب محفوظ الفرعونية الثلاث الأولى ورأى أنها غير ملائمة، وأيد نجيب محفوظ ذلك فى أحاديثه عن هذه الروايات.

وأياً كان الخلاف حول آتون، فالمؤكد أنه قام بـ «ثورة» حاولت للعصف بالآفكار والعادات والتقاليد التى ظلت مرعية لمدة ألف وخمسمائة سنة، وأنه دخل صراعاً عنيفاً مع كهنة آمون، والمؤكد أن هذه الثورة قد فشلت، وأنه ربما يكون قد قتل. ويترجم د. أبو بكر عن آتون قوله «إن الكهنة كانوا أشد إثمًا من كل الأشياء التى سمعتها حتى العام الرابع، بل أشد ضرراً من كل الأشياء التى وقعت حتى العام السادس». والمقصود أصوام حكم آتون حيث كان لكل فرعون تقويم خاص يبدأ مع توليه، ويختلف عن التقويم «المدنى» الذى يبدأ من اليوم الأول فى الشهر الأول من الفيضان.

يقول د. أبو بكر إن آتون حذر اللين من التقاليد الكلاسيكية، واستخدم العامية بدلاً من لغة الكهنة التى لا يعرفها للناس، وأن كهنة آمون لم يقارمواوه فى

البداية لاحتكاماً للفرعون من ناحية، ولأنهم كانوا لا يرون جديداً فيما يفعله من ناحية أخرى، ولكن «المصرب الأهلية» بدأت عندما بدأ فى محرقات آمون وتعليم معابده. ويرى أغلب علماء المصريات أن دعوة آتون لم تؤد إلى حرب أهلية دخل مصر، وإنما إلى صياح البلاد الآسيوية التابعة. وهناك إجماع على انفصال آتون عن زوجته نفرتيتى، ولكن الخلاف حول أسباب ذلك الانفصال، والذى أدى إلى حرمانها من لقب نفرتيتى، ومحمد لأخيه سمعخ كارع وتزويجه من كبرى البنات مريت آتون، ثم إشراكه فى الحكم.

وهناك ما يشبه الإجماع حول ذهاب سمعخ كارع إلى طيبة مع زوجته، ومحاربة معاهدة كهنة آمون بدعم من الملكة تى التى ظلت تقدم فى طيبة. ويقول د. أبو بكر إنه ربما يكون قد قتل، وإن آتون نفسه ربما يكون قد قتل بدوره. وأنه إزاء الفرعونى فى «البيت الكبير» أى مقر الحكم الفرعونى، وبإيعاز من الملكة تى، تم تصويب ثوت عنخ آمون أخ نفرتيتى غير الشقيق بعد زواجه من عنخ آس إن با آتون ابنة آتون ونفرتيتى.

ويترجم د. أبو بكر أنشودة آتون، وما جاء فى هذه الترجمة:

إنك ناء ولكن أشعستك على الأرض.

أنك تشرق على وجوه الناس ولا يستطيع أحد منهم أن يتكهن بسر قدومك

.. ..

إنك تعطى الحياة للجنين فى أحشاء النساء

وتصنع من النطفة الرجال وتعنى بالطفل فى بطن أمه

.. ..

وإذا خرج الجنين من بطن أمه جعلت من ذلك يوم ولادته ثم تفتح فمه ليتحدث وتدير ما يحتاج إليه وإذا صاص الفرج فى بيضته تهب الهوام لتلقبه حيا ثم تمدد بالقوة حتى يشقب بيضته

.. ..

ما أكثر مخلوقاتك

وما أكثر ما خلق عينا منها

إنك إله واحد ولا شبيه لك

لقد خلقت الأرض حسب ما

تهوى وحدك

خلقتها ولا شريك لك

خلقتها مع الإنسان والحيوان كبيرة وصغيرة

خلقتها وكل ما يسبح على قدميه فوق الأرض

وكل ما يطق بجناحيه فى السماء

.. ..

أقمت كل إنسان فى مكانه

ودبرت لكل إنسان ما يحتاج إليه

وجعلت لكل منهم أياحيه المعدودة

لقد تفرقت ألسنتهم باختلاف لغاتهم

كما اختلقت أشكالهم وألوان أجسادهم

.. ..

لقد خلقت الفصول لى تحبى كل مخلوقاتك

وجعلت لهم الشتاء ليتجرفوا على بردك

ثم جعلت لهم الصوف ليتذوقوا  
حرارتك

.. ..

لقد خلقت من نفسك تلك  
الاشكال التي تعد بالملايين  
مدنا وقري وقيابل وجبالا  
وأهبارا

.. ..

أنت الذي صنعت الدنيا بيدك  
وخلقت الناس كما شئت أن  
تصورهم

ويبقى السؤال الكبير: لماذا فُتلت ثورة  
آخن آتون، وعاد كل شيء كما كان بعد  
سنوات حكمه العاصفة. لقد كان لديانته  
جذور راسخة لدى طبقة الكهنة، ولم يكن  
منفصلا عن طبقة الفلاحين، بل  
واستخدم لغتهم «العامية» لينصل إليهم.  
هناك إجابات كثيرة، ولكن ما يهمنا هنا  
إجابة شادي عبدالسلام.

اختار شادي عبدالسلام أن يصنع فيلم  
«الموميا» تحية ماسبيرو وكل من شارك  
في تأسيس علم المصريات، وتحية أحمد  
كمال مؤسس علم المصريات المصري،  
ولتعبه المصريين إلى الخطأ الفادح الذي  
وقعا فيه عندما تاجروا في آثار الفراعنة.  
وكان بطله وليس يمثل الجيل الجديد، أو  
مصر الجديدة التي عبر عنها سيد قلب  
في مقاله عن «كفاح طيبة». وكان ونيس  
في تربيته بين الإبقاء على تقاليد العائلة،  
وبين إغواء سرها طوال الليل بحمل كثير  
من أسدما ترد «هاملت». كان شادي  
شكسبريا أصيلا في «الموميا»، وكذلك  
في سيناريو «مأساة البيت الكبير» الذي  
كان من الممكن أن يكون لأحد روائع  
السينما في كل البلاد وكل العصور لو أنتج  
له لإخراجها.

اختار شادي عبدالسلام آخن آتون  
وعصره لعدة أسباب أولها أنه مادة

صالحة لتراجيديا شيكسبيرية من طراز  
رفيع، وهذا ما أدركه أيضا ألفريد فرج  
عندما كتب مسرحيته «سقوط فرعون»،  
وما أدركه عادل كامل عندما كتب  
مسرحيته «ملك من شعاع»، وما أدركه  
نجيب محفوظ عندما كتب رواية «العائل»  
في الحقيقة، والنسب الثاني إحياء  
الحضارة الفرعونية في طريق عرض  
صورة عصر من أبهى عصورها.  
والسبب الثالث أنه عاصر صعود وسقوط  
الفرعون الجديد الذي حكم مصر من  
١٩٥٤ إلى ١٩٧٠، وهو جمال  
عبدالناسر، وقيامه بدورته، وهزيمة هذه  
الثورة عام ١٩٧٧.

شادي عبدالسلام في سيناريو  
«مأساة البيت الكبير» لا يكتفي بوجهة نظر  
هذا أو ذلك من علماء المصريات في  
شخصية آخن آتون، وإنما يعبر عن وجهة  
نظرة الخاصة من واقع دراسته لكل آراء  
العلماء. ولذلك فالسيناريو مساهمة في  
حل بعض المشاكل الأخلاقية الطمعية،  
أي أن له - قيمة علمية كعمل بحثي، إلى  
جانب قيمته الفنية كعمل درامي، فضلا  
عن القيمة التشكيلية النادرة لمجموع  
تصاميم الديكورات، والأزياء  
والأكسسوارات التي صنعت استعدادا  
لتصوير السيناريو.

يبدأ السيناريو بالضوء يخترق في البيت  
الكبير، بيت آمون حوتب الثالث الكبير،  
وحور حبيب يعلن موت الأمير تحوت  
موس ولي العهد في المعركة، وهذا تفسير  
شادي عبدالسلام الخاص لموت الأمير  
تحوت موس للتبرك. ونرى مع حور  
مجب في المشهد الأول المقاتل الشاب رع  
مبين الذي سيكسب له أن يكون مؤسس  
الأسرة التاسعة عشرة بعد ذلك (١٠).

وقبل مشهد تكويج آمون حوتب الرابع  
وهذا اسمه الأول قبل أن يغيره ولما للعهد،  
نراه يرتدي ملابس الكاملة، ويضع حول

قدميه الخلاخيل الذهبية، ويتعطر. ثم  
نرى الأمير سمنخ كارع وأخاه توت عنخ  
آمون في الثانية من عمره وأخته بيك  
آمون في السادسة من عمرها.

وفي مشهد التكويد نرى آمون حوتب  
وزوجته نفرتي، والملكة تي ووالدها بريا  
ووالدتها نويا، ثم الفرعون آمون حوتب  
للثالث الذي يقول لابنه وهو يتوجه  
«نصيبك شريكا لي في الحكم، ومصر  
العليا ومصر السفلى، تدع بالرخاء،  
والأراضي الأجنبية التابعة لك، فاعمل  
على زيادة خيرات الأرض في عهدك  
حتى ينعم البشر بعطائك». ويتم التكويد  
في طيبة، وليس في منف كما يقول  
سيريل الدريد.

نرى آمون حوتب الرابع، أو الشريك  
في الحكم، يقترب من الفلاحين ويرفض  
وضع الحواجز بينه وبينهم، كما يفعل  
الكهنة «منذ القدم»، ويقول للحراس في  
جولاته الحرة «كلما قل انتباه الناس  
لقدومي، كلما ازدادت معرفتي  
بأحوالهم». وتبدو الحضرة المصرية  
القديمة واضحة في قول أحد الحراس  
لشخص عابر «ذهب أبها الأسيرى  
لاتدس هذا المكان الطاهر». ومع ظهور  
أي القائد «الذكي»، وزوجته الأميرة المسنة  
مربية نفرتي يتي يكتمل ظهوره كل  
الفراعة الذين سيحكمون مصر حتى  
نهاية الأسرة الثامنة عشرة وبداية الأسرة  
التاسعة عشرة. ونرى آمون حوتب الرابع  
يؤسس مدينة الأقق (أفق آتون) أثناء  
اشتراكه مع أبيه في الحكم، مما يعني  
موافقة ضمنية من آمون حوتب الثالث  
الكبير على تأسيسها.

وفي مشهد تكويج آمون حوتب الرابع  
الكلية عن معنى إحياء «الإله المغمور  
آتون»، فيقول أحدهم، الشريك في الحكم  
سيكون فرعون عما قريب لا تأخذوا مثل  
هذه الأمور ببساطة، الشريك في الحكم،

فرعون المستقبل يتماثل بأشكال إله الشمس القديم، وهى أشكال غابت عن الذاكرة منذ زمن أقدم من عصر الأهرامات. كم يهزأ بنا هنا فى معبدنا، ويتساءل آخر «هل ستؤثر المعابد الجديدة لهذا الإله على دخل معابدنا». ويرد ثالث: للإمبراطورية آلهة كثيرة، وإضافة إله لن يزلينا إذا خدمناه هو الآخر. ويقول رابع: «سوف نصلى لذلك الإله أنون بهرجد. إنها ليست إلا أماني لطيفة فى الهواء».

وعندما يغير آمون حوتب اسمه إلى آخن أتون، يعلق كبير كهنة آمون قائلا «إن تغيير اسم لايزعجنى بقدر ما يزعجنى ظهور طبقة جديدة بلا اسم يطلقون على أنفسهم وكلاء الفرعون أو مستشاريه أو خدامه».

رلى استقبال آمون حوتب الثالث لملوكى البلاد الأجنبية للتكلمة للدولة المصرية، والتي يخشار لها شادى عهد السلام اسم «الضمميات»، يتم التركيز على اكتشاف الحديد فى بلاد الحيثيين، وتوصلهم إلى صنع السيف الحديدى، وقبائهم بتهديد «الضمميات»، بل وتهديد مصر ذاتها. وينتهى المشهد بإعلان آمون حوتب الثالث:

«إن الشريك فى الحكم آمون حوتب الرابع قد اختار لنفسه اسم آخن أتون الذى يحيا فى الحق، كما اختار مدينة الأفق مستقرا له وعاصمة ثانية للبلاد. مباركة مشكلته ..

.. بلغوا كلماتى إلى أركان الأرض».

وفى مدينة أفق أتون، والتي يطلق عليها شادى مدينة الأفق نرى آخن أتون يملئ تعاليمه للتنانين، ونرى نفررتيى جالسة لصنع تماثيلها الشهيرة نرى آخن أتون فى مدرسة الحياة التى أنشأها فى مدينته، ونسمعه يوصى أحد المعلمين قائلا:

«لقد تم كلمات أهل العظم الذين تلقوا الحكمة ممن سبقوهم .. ولا تلقهم كلمات الكهنة، أولئك الذين وضعوا الكلمات فى أفواه آلهتهم ليجعلوا الرعب فى قلوب الناس، فيستجدونهم».

ويقول «الرعب من الإله الخالق ليس للطريق إلى معرفته، ولكن الحمد له هو السبيل إليه». ويشير إلى «حكمة أتى للكاتب الأول للملكة المقدسة نفرتارى، أم أسرة مولانا، وزوجة الفرعون الخالد أح موسى، محرر البلاد، الذى أعاد لمصر مجدها السابق عندما طهر البلاد من الهكسوس، أولئك الغزاة الآسيويين للذين كلروا بالاله الخالق».

يموت آمون حوتب الثالث، وعلى حين يكتب ملك ميثانى إلى الملكة تى، لأنه يعلم أن آخن أتون «لا يهتم إلا بالولايات الجديدة التى أنشأها لتهدى بأنون»، يعان آخن أتون «منذ هذا اليوم يقام يوم الجزية فى مدينة الأفق، أفق أتون، قلب أسمى وفكها»، ويصف أتون قائلا إنه «الإله الواحد الذى لا إله إلا هو». ويستخدم شادى هذا التعبير الإسلامى بكل وضوح.

ويطلب أمير «جيبيل، النجدة من مصر لمواجهة أطماع الحيثيين، فيقول له كبير كهنة آمون «الجيش جيش آمون، وتوجد فى معبد آمون، لا هنا ... أنتم بين نارين .. الحيثيين والدريلات الجديدة لأتون». ويطلب رسول آمون الأول من أمير «جيبيل» شراء السيوف الحديد من الحيثيين لجيوش آمون، والحصول على ما يريدون من ذهب آمون. وعندما يشعر أمير «جيبيل» بأهمية دوره يقول رسول آمون الأول «خذوا من ذهب آمون، ولكن لاحظوا أنكم لا تملكون الحديد ولا للذهب».

ويخذ آخن أتون أخطر قراراته: محو اسم آمون. ويقول «امحوا اسم آمون، امحوا

هذا الاسم الكريه من الوجود، تلك الآلهة التى تراكمت عبر آلاف السنين، تموى ولا تهدى، تستعيد البشر حتى أصبحوا لا غاية لهم إلا إرضاء مطالبها، وما هى الا مطالب كهانها التى لا تنتهى، يبشرون بعقيدة تصالمت حتى أصبحت مجموعة من طقوس تمارس بخبث، بلا إضافة، بلا حذف. كلمات غلت من الأيقين، بلا صدق، بلا تعين، بلا حماس. أغلقوا هياكل كل الآلهة. لتحلى كلمة الآلهة من كل البلاد».

ويخذ حور محب مهمة تدمير معبد آمون الكبير فى طيبة باعتباره قائد جيوش الفرعون، ويعيش سكان طيبة فى رعب شديد، وتتداعى «الضمميات»، وتبدأ السواصرات فى البيت الكبير، ثم تنفصل نفررتيى عن آخن أتون «سوف أعزل فى قصر الشمال، حتى يكف عطفك عن السخرية». وتتقاطع هذه الأحداث مع صولات آخن أتون لإله الواحد:

التاس بصيحو

ويخفون وألقين على أقدامهم

عندما توقظهم أنت من سباتهم

وبعد الوضوء يرتدون ثيابهم

ويرفعون الأكف ليعبدوا شريكك

ثم يقبلون على أعمالهم فى كل الدنيا

.. ..

هو الذى يوحد الأرض

بدقه ونوره

كل يوم

والى الأبد

هو الأمس واليوم والغد

للأمم التى خلق

ولشوب لم تأت بعد.

ونلاحظ هنا استخدام شادي لكلمة «الوضوء» الإسلامية، واهتمام آخن آتون بالشرق لأنه الذي يشهد شروق الإله - الشمس. وهذا الاهتمام بالشرق يعبر عن حدود القدرة الفكرية للفرعون الثالث. وقد جاء في القرآن الكريم ما ثبت كروية الأرض ودوران الأفلاك في الكون في الحديث عن المشرق والمغرب. فلا يوجد شرق ولحد ولا غرب واحد وإنما مشارق ومغارب عديدة في الوقت نفسه.

يدور هذا الحوار بين آخن آتون وهور محب، معبرا عن الصراع التاريخي، بين الحق والقوة، وبين الفكر والعسل:

**آخن آتون:** إن المحميات في الشمال تنقسم إلى سفلين، الأمراء السوارثين، والسويلات الصغيرة المسحقة التي شكلناها .. رجالها نعلموا في بطلاننا .. إن معارف الأجيال وحكمها أصبحت الآن في متناول أيديهم .. وانظر حينما يقت الأثنان متكافئين في صف واحد، وفي ظل إله واحد .. ألا تغير ذلك من مجرى للعصور المقبلة؟

**هور محب:** إن الحديدين يسرفهم الحديدية يغيرون الآن مجرى العصور المقبلة يا مولاي ..

**آخن آتون:** امراء .. سرف الحديد لا تنتمي لدولة بعولها .. إنها بحوزة نجار متجولين يملكون عصابات من المرتزقة يمكن شرلهم أو بيعهم في أية لحظة لمن يدفع أكثر. لا ولاء عندهم لأحد ولا حقيقة تجمع بينهم .. الشكات ويطنهم،

والنظرة شيمتهم، والسلب والتهب غاية مايطمحون إليه .. وهذه الصفات لا تبنى أمة.

**هور محب:** أرسل لهم جيشا جديرا باسمنا ..

**آخن آتون:** أهل أعمت القوة بصيرتك فلم تعد ترى غير هذا للحد؟ ..

**هور محب:** لن أنف عاجزا مترائيا وأنا أشاهد إمبراطورية تتفكك أركانها وقد حكمت منذ فجر التاريخ.

**آخن آتون:** فجر التاريخ ولى وانتهى وطرق الأمن قد استهكت وعلينا أن نجد أنفسنا بأنفسنا وإلا هلكنا ..

**هور محب:** لن يهلكنا إلا الأيدي للملكة، والقوة المشولة ..

**آخن آتون:** مشولة حتى لا تستخدم في مذبة لامحى لها بين إخوة متناحرين خلقهم إله واحد.

وينصب آخن آتون أخاه سمنخ كارع في منصب ولى العهد، أو الشريك في الحكم، ويحاول استرضاء نفريتي. وفي أثناء زيارة الملكة تى لمقبرة آمون حوئب الثالث في تكراه السدوية، ترى للشعب يمائي، وتسمع أحد الفلاحين يقول لزوجته «ارفعي صوتك حتى تسمع الملكة، أخبريها أن هؤلاء الحراس الجدد يجمعون الضرائب لمسابهم، وأنهم لا يصفرون المعصول من

التطيع من الإنسان وتذهب الملكة، إثر ذلك، وتحذره قائلة «الشعب يلمن زمانك».

يذهب سمنخ كارع إلى طيبة، ويستعد رفاق آخن آتون وأقرب تلاميذه للرحيل «سوف ننشر تعاليم مولانا في كل أركان الأرض»، فيقول لهم هور محب «ولكنكم لا تملكون السلاح»، يرد أحدهم «لأننا نحتاج .. فن نقتل ..، يخلق، ولكن من يحميكم، فيرد آخر «رب كل شيء سوف يحمينا»، ويتأمر «أى، لقتل «البشرى»، ويدفع هور محب إلى الاشتراك في هذه المؤامرة. وفي مشهد لا مدلول له في كل مأسوره شادي عهد السلام يقوم مجموعة من الأسويين الهمج، أصحاب السيوف الحديدية بقتل جميع رسل آخن آتون في مذبة كاملة. وفي طيبة، ترى سمنخ كارع يموت من جراء طعام مسموم، ويؤيد شادي عهد السلام بذلك الطماء الذين يرون أن ولى عهد آخن آتون مات مقتولا. وفي مشهد ثالث من مشاهد العنف يصور شادي الفرعون الثالث آخن آتون وهو يحطم مقبرة أبيه، ويحمر اسم آمون من عليها، ولا يبالى بمن يقول له «الرحمة يا مولاي .. آمون حوئب يرقد في سلام .. لا تحطم اسمه»، «الروح بلا اسم تهيم في عذاب يا



مولاي، « لا تجعل آمون حوتب يموت ثانية .. لاتدعه يموت إلى الأبد. ويهني شادي عبدالسلام هذا المشهد - الرئيسي نهاية «ميخائيلوفيتش» غامضة على النحو التالي:

«أخن آتون يستدير منتبها كما لو أنه تلقى نداء مفاجئا .. حركة كاميرا ناعمة (بان) من أخن آتون إلى الهيكل الذهبي لأمون حوتب الذي يهدو الآن في الظلام غير محدد المعالم بملأ الشاشة في ضوء المشاعل .. منظر تتجاذبه الزهبة والصمت. أخن آتون في لقطة متوسطة يتوقف متجمدا أمام هذا المنظر كما لو أن صاعقة هبطت عليه. للمطرقة والأرميل يستعان من يديه، وكذلك المشعلات .. فجأة، عبر خاطر إلى ذهنه، فيستدير إلى الخلف .. (بان) خرطوش مشوه .. حركة كاميرا إلى أسفل، القطع المشهقة ترقد على الكراب .. أخن آتون يركع (داخل الكادر) ويلبسها: ليست سوى فئات من الحجر .. ينظر خلفه نحو هيكل أبيه (خارج الكادر) شعور بالعرب يملكه تدريجيا .. يفتح شفاهه يقول شيئا .. ولكنه لا ينطق .. (بان) يستل تساه الهيكل مرتجفا بشئى الشاعر .. يتقدم متلاقلا كمن حملت أطرافه بالأثقال .. يتراقب في منتصف الطريق المظلم ، ينظى وجهه ولكنه لا يستطيع البكاء .. حركة تراجع بطيئة جدا بالكاميرا .. يدهلك وأدنا حتى يلامس رأسه الأرض متأثرا من الأعماق بصوت أجوف .. وحيدا في الظلام الذى يشوبه غبار القبور ..

ويتم القطع من هذا المشهد مباشرة إلى مشهد فى الصحراء يهجم فيه آخن آتون على وجهه ، وكذلك أمراء «المعميات» وعلى شريط الصوت تتوالى قراءات من «خطابات العمارنة» التى

كانت موجهة من الأمراء إلى آخن آتون، والتي عثر عليها فى أحد الاكتشافات الأثرية للكبرى ، يظلمون منه المعاونة . ومنها خطاب من تيلام «حطب» المعاجز يقولون فيه «فى الماضى من ذا الذى اجتأرا على نهب «حطب» دون أن يخبره تصوت موسى للثالث العظيم . إن ألهة مصر تسكن «حطب» ، ولكننا اليوم لم نعد ملكا لمولانا الفرعون .. لماذا تخلى مولانا عنا وسحب قوته ؟»

وينتهى سيناريو «مأساة البيت الكبير» بتوبيخ توت عنخ آمون وأخن آتون يراقب الحقل من بعيد ، وقد تغيرت ملامح وجهه «التي كانت بافعة فى زمن مضى» . لم يقترب آخن آتون ويضع الناج على رأس أخيه توت ويردد من نصوص التوبيخ - حسب اعتقاد شادي بأن توت عنخ آمون هو شقيق آخن آتون من صاب أبيه ..

**عهدك السماء وخلودها  
وملكك الأرض وعرضها  
وأيامك النجوم وعددها  
فاحكم البلاد وأنت هانى بها .**

ونرى آخن آتون لآخر مرة وهو يشاهد جثة رسوله إلى البلاد الشمالية بعد أن قتل ، ويهمهم آخن آتون لنفسه : عندما تقابلنا أول مرة فى تلك الليلة للباردة سألتنى من أنت : هل لأنك رأيت فى المنمر ، أم المنقذ .. لم تتحادث مطلقا . أجل لن تكون هناك إجابة . ويكتب شادي عهد السلام «فجأة» يرتجف كل كيانه وكأن كل أيام وساعات حياته قد اجتاحت وجهه بقسوة .. يطبق عينيه بحزم ، وكأنه لا يرغب فى أن يرى للزبد .

أما مشهد النهاية ، فهو مشهد قائد الجيوش حور محب فوق عجلته الحربية، بخيولها السوداء وسروجها الذهبية ..

ويكتب شادي عهد السلام «حور محب هو الفرعون فى هذه العجلة المذهبة الشارات تقشرب .. شارات آمون .. أنشودة آمون تتصاعد بين صوت العجلات الصدى .. نرى وجه المحارب رج رمسيس فى عجلته الحربية ، تلك العجلة الحربية التى كانت تخص حور محب من قبل .. ويردد كورس الكهنة :

**ما أسعد المعابد  
وما أسعد الكهنة**

**وكل من شاهد هذا اليوم**

**لقد عاد آمون ملك الآلهة إلى  
هيكله .**

وأخر سطور السيناريو الذى تبلغ عدد صفحاته ٢٢٢ صفحة من القطع الكبير :

«الكاميرا المتقدمة تخسرق الفجار الرماوى الكثيف ... صلفوف العجلات الحربية المتخالية ، والى شر خارج الكادر ، تكثف من امتداد لا ينتهى من المقول الخضراء .. كل الأصوات تتلاشى فى صمت الطبيعة الجليل .. وهناك بعيدا فى أفق السماء .. فلاح وحيد يحدر حقله فى أمان تحت الشمس بينما الطيور ترغرر مرعا من حوله ..

آخن آتون شادي عهد السلام بطل ترلجيدى نبيل نقطة ضعفه أنه لم يدرك ان الحق يحتاج إلى القوة لكي يلتصر : ان الحق لا يلتصر لسجد أنه حق. ولكن هذا ليس السبب الرئيسى فى هزيمته ، وفشل ثورته ، وعودة كل شئ إلى مكان عليه قبل هذه الثورة . نعم ، لقد أقدر من الفلاحين ، ولكنهم لم يقدروا منه بالقدر نفسه . فضلا عن الطبقة الجديدة التى نشأت معه ولم تختلف كثيرا فى ممارساتها عن طبقة الكهان ، فقد ظل هناك حاجز كبير بينه وبين الشعب المصرى الذى أطلق عليه «مهزوم

العمارة، ليس من باب الشماعة، وإنما من باب إقرار الواقع .

السبب الرئيسي في هزيمة آخن آتون، وقشل ثورته، عند شادى عبد السلام أنه لم يدرك طبيعة المصريين المحافظين التي لا تميل إلى التغيير الجذرى السريع، وإنما تفضل الإصلاح البطيء، وعدم القطع مع الماضى : إنه شعب يفضل الحلول الوسط . لم يعترض أحد على دعوة آخن آتون لعبادة آتون، وإلغاء كل الآلهة الأخرى، أو إنشاء عاصمة جديدة لديانته . وهى كهنة آمون لم يعترضوا على عبادة آتون وخاصة لوجود جذور قديمة لهذه العبادة . ولكن المأساة بدأت عندما قرر آخن آتون تعطيل معبد آمون، ومحاربة محو اسمه وكل آثاره من الوجود، ولم تكن مصادفة أن يتم القطع فى سيناريو شادى من تعطيل المعبد إلى الشعب الملتصق فى طبقة مباشرة . كان هذا القرار الجذرى الذى يشهد التغيير السريع دفعة واحدة هو بداية النهاية .

نهاية سيناريو «مأساة البيت الكبير، بعودة عبادة آمون ليست موفقة مع آمون ضد آتون، أو مع تعدد الآلهة ضد التوحيد، وإنما مع ضرورة وجود القوة التى تحمى الحق، وضد التغيير الجذرى السريع الذى يقطع مع الماضى، لأنه يتلاءم مع طبيعة الشعب المصرى من وجهة نظر الفنان . وإذا كانت النهاية الدرامية هى انتصارات حور محب العسكرية، وعودة عبادة آمون، والإشارة إلى رع مسيس الذى سيؤسس الأسرة التاسعة عشرة، فإن النهاية البصرية - السمعية، وهى نهاية الفيلم الحقيقية هى لفتا ح الذى يحرث الحق فى «أمان»، «شمس»، و«الطيور ترفرف مرحة من حوله» .

ويتجاوز شادى عهد السلام حكم آتى، الذى جاء بعد توت عنخ آمون،

وقبل حور محب . ولكن هذا لا يعنى بالضرورة أن شادى ينكر حكم آتى لمصر بين هذين الفرعونين، فالفيلم لا يلزم بقدر ما يعبر عن رؤية فنية للتاريخ . ورغم أن شادى عهد السلام مسلم ديناً والإسلام يقوم أساساً على التوحيد بالله سبحانه وتعالى إلا أنه يدرك الفرق بين التوحيد فى الإسلام والتوحيد عند آخن آتون . وربما يكون آخن آتون عند شادى أقرب إلى المسيح عليه السلام فى ربطه بين التوحيد وبين السلام والحنف، وفى وصفه بأنه ابن الإله، وفى وجود تلامذة مقربين من أتباعه، ثم فى مشهد «المبشرين»، وهى الكلمة التى استخدمها شادى، والذى يبدو أقرب إلى مذابح شهادة المسيحية الأوائل .

أكثر ما يهتم شادى عهد السلام بالتأكيد عليه فى مشروع فيلمه الذى لم ينفذ أن تكون الدولة المصرية دولة قوية : بقاء مصر عنه أن تكون بها دولة، وأن تكون هذه الدولة قوية، وتكون هذين الجناحين لا تظهر . وليس من الغريب أن يكون الحدث المعاصر الوحيد الذى تناوله فى كل أفلامه هو انتصارات الجيوش المصرية فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ . لقد حزن شادى لهزيمة حرب يونيو ١٩٦٧، وحزن لموت عبد الناصر، واشترك فى تصوير جنازته فى فيلم «أنشودة الوداع»، ولكنه لم يكن ناصرياً بأى حال من الأحوال .

يبدأ فيلم «لومياء» بموت الأب (والد ونيس) ويبدأ سيناريو «مأساة البيت الكبير» بموت الأمير توتوس موسى وهى عهد آمون حوتب الثالث (خبا منوه فى البيت الكبير) . وهذه البداية بالموت فى الفيلمين الروائيين اللذين كتبهما شادى لها علاقة وثيقة بالحضارة الفرعونية التى اهتم بها منذ مطلع شبابه . والمؤكد أنها أكثر الحضارات القديمة انشغالا بالموت، وما بعد الموت، وربما يكفى أن

كتابها الرئيسى كتاب «الموتى»، وأن أخذ وأعد مآخلفته من آثار الأهرامات الثلاثة، وهى مقابر للموتى . والشهد الرئيسى فى سيناريو «مأساة البيت الكبير» هو مشهد افتتاح آخن آتون لمقبرة والده . ويتجاوز شادى عهد السلام الواقع فى هذا المشهد كما فعل شكسبير فى مشهد ظهور شيخ الأب فى «هاملت»، ولكن بأسلوب شادى الخاص حيث لا يظهر شيخ الأب، وإنما نداء خفى يجعل آخن آتون يضطرب ويتداعى لأول مرة .

ولعل من المتناسف فى ختام هذه الدراسة عن سيناريو شادى عهد السلام الذى لم ينفذ، ولم ينشر، أن تقدم النص الكامل لمشهد من مشاهده، وهو مشهد ذهاب آخن آتون إلى نغرتيتى فى قصر الشمال الذى اعتزلت فيه بعد انفصالها عنه . ويوضح هذا المشهد أسلوب شادى عهد السلام فى كتابة السيناريو ويبرهن على مدى القوة الدرامية التى كان من الممكن أن يكون عليها الفيلم .

القصر الشمالى - جناح الملكة نغرتيتى الخاص (يكرر حرف (أ))

CRANE L. angle . ١

وصيغتان تفتحان باب الحديقة بسرعة وتركبان .

أخذناون يقترب مدفعاً يخطى عريضة .. عبر ممر الحديقة تحت منوه القمر .

بعيدا من خلفه بوابة أخرى للحديقة مفتوحة على مصراعها .

والتي نرى من خلالها حملة المشاعل وهم يندفعون محاولين السيطرة على خيل عربته الثقلة .

ظلالهم العملاقة تترامى فوق سطح بوابة ثالثة شاهقة الارتفاع فى عمق الخلفية .

PAN (ROUND FOLLOWING AKH - ٧  
M.S. TO BACK V.)

أخانتون يخطو تجاهها (أثناء حديثه)  
أخانتون :

«ومنهم من يؤمن مخلصا ..  
أليس ذلك ممكنا ؟»

- أخانتون يتوقف هذه المرة أقرب .

PAN (CONT PAST AKH TO NEF, ALONE) -  
+ ZM OR TRACK IN (SLOW TO F.S.)

نفرتي تتأول أن تكفادي تصعد هذا  
اللقاش فجيب بإيماءة : ممكن ، وهي  
تتحرك جانباً باحثة عن شيء ما  
نفرتي :

(وكانها تحدث نفسها)

«الكل يرددون - على المنوال نفسه»

- تصل إلى قبينة عطر موضوعة  
على حامل رقيق

- أخانتون يدخل بسرعة إلى (مقدمة  
الكادر) مرة أخرى هدوها المبالغ فيه  
يثير غضبه ..

أخانتون :

(باندياج)

«وأنت ..

أين تقفين ؟»

نفرتي وقد ذهلت لهذا السؤال  
تستدير إليه بدهة

نفرتي :

(ترد بإبام)

«الملكة .

سموات تطو سماءهم»

- أخانتون يخطو أقرب .. ويؤرجع  
بصبية واحدة من ستائر الموسلين جانباً .

أخانتون : (حاناً ومهيباً)

تهفر إليها النفس أكثر مما تهفر إلى  
نسيم الشمال في يوم سيف حار يواجه  
أحدهما الآخر

يفصلهما ضباب من ستائر  
(الموسلين) الشفاف

هي - محاطة بكل ما يمكن أن يطلق  
عليه مريح ورفاهية

هو - مازال يلصقه ضوء القمر فيبدو  
واقفاً في فراغ .

(صمت)

- تخطو تجاه غرفة المدخل لترحب  
به

لكها تغير رأيها فجأة وتترقب هي  
الأخرى .

أخانتون :

(مباشرة)

«ماذا كنت تعنين عندما قلت :-

يردون كلثاني إلى ؟

نفرتي غير متوقعة هذا السؤال  
خصوصاً في هذه الساعة من الليل وفي  
هذا المكان - غرفة نومها - فتخبر  
مشاعرها .

نفرتي :

(محاولاً تبسيط الأمور)

كلت أعلى

أن قريدهم لكلماتك

لا يعنى الإيمان بها

منهم من يردد ما كراجه

يحتمه عليه منصبه

(بلا ككرات)

أو .. ولاؤه للبيت الكبير

(وهي تحلى ما تقول)

«ومنهم من يردد ما إرضاء لك فينال  
المزيد»

CRAND - ARM PANS (following) RISING+  
TRACK IN.

أخانتون مر خلال البوابة (١) ..  
ويستدير جانباً ثم يخطو إلى مدخل  
القصر .. ويتوقف .

END OF PAN - TRACK IN CONT PAST AKH TO

جناح الملكة نفرتي الخاص

غرفة المدخل وهي ذات عمودين  
ترتفع عن الأرض بعدة درجات صغيرة  
(رنيمة السمك) وتؤدي إلى غرفة لليوم  
تشبه الهيكل حيث سرير تطوه مظلة  
في منتصفها (في عمق الخلفية) .. الملكة  
نفرتي ووصيفاتها (عدد ٣)

قد أخذن بوصول أخانتون غير  
المتوقع يتجهن خرفاً كل في مكانها  
«أليكون أسويواً آخر ؟»

«الملكة نفرتي تشير إليهن «أذهبن،

وعيناهما مثبتتان تجاه أخانتون خارج  
الكادر

«الوصيفتان الصغيرتان تجمعان  
أدوات الزينة بسرعة وتختفيان

- زوجة آي (الأميرة المسنة) تحيي  
بتجسيل أخانتون (الذي مازال خارج  
الكادر) .

ثم تحيي ملوكها وتكسب بوقار

كبرياؤها مجروح لما حدث لمليكتها

«الملكة نفرتي تركت بمفردها

منوهة دافقاً ويدبش من اللقائيل  
المحيطة بها .. مكان تهفر إليه النفس في  
ليل الشتاء .

«ولكي تكسب الوقت وتستجمع شتات  
فكرها .. تسلك مسراً تزجج رياط  
صفائرها المزخرفة - فيمسدل شعرها  
الطويل الجميل .

- أخانتون يعود إلى مقدمة الكادر  
ولكنه يتوقف مرة أخرى

BACK V

تلهض بنعومة في ثوبها الفضفاض

«إن كرني كما تقولين  
أو على الأقل حاولي،

.. نفرقتي تعيد قبيلة الطر بعصبية  
وتخطبها فتقلب وتقف ترتش بغضب  
صامت وهي تسمع .

(يستمع مستثارا)

«رغمك عاليا ، هناك فوق كل  
الإلهات

أمهر الأيادي المومنة

خلدتك في كل مكان

مالم تره آلهة من قبل

كل هذا لأكثر من سبب

الزوجة المثالية .. الأم المثالية ..

لكي يري العالم

أكمل صورة للحب ذاته ..

FAN (with NEF alone)

تتحرك بخفي عصبية غير واثقة  
أثناء حوارها .

(نفرقتي :

(ترد صائحة بانفعال)

« لم أطلب أن أكون مثالا لهذا العالم

إنه بعيد .. قاس .. مليء بالدماس

إن وجوه القتل .. تطاردني ..

(تهتز بانفعال وغضب تجاه أخناتون

خارج الكادر)

كل ما أطلبه

مستقرا أمنا لي وأولادي ..

(M.S.) AKH

كلماتها تدمي أعماقه من الداخل

جانب آخر من جلته تتهاوى أمام

صديده

يتابع حركتها (خارج الكادر) يعيون

مشحنة

وهو لا يستطيع أن يقبل هذا الواقع .  
على الأقل في هذه اللحظة

أخناتون

«لن تأمسي أنت وأولادك في هذا  
العالم

إلا إذا هداه

من آمن بآتون مخلصا .

هذه الكلمات رددتها لك مرارا ومرارا

وأملت على ذلك .. ثوبا .

(نفس صويق بمرارة)

هل أملت على كلماتي إرضاء لي

أم كان ذلك مجرد واجب ..

FAN (following)

نفرقتي تعبر مقدمة الكادر بسرعة

ثم تستدير بحدّة تجاه أخناتون (خارج  
الكادر)

وتتوقف ... وقد ألجمها الغضب ..

تتلف بصعوبة

نظراتها الناقبة مسلطة عليه

كبريائها جرح إلى الأبد .

صوت أخناتون:

(أمرا)

«لجيتي . أنتظر إجابتك»

نفرقتي:

(ما زالت متكبرة .. تتلف بصعوبة)

«لن أجيب .

ولن أنسى هذا السؤال»

وهي على وشك أن تتحرك

متسرفة .. ثم يدخل أخناتون الكادر فجأة

ويجذب ذراعها بحزم .

أخناتون:

(واضحا ومليها)

«ولأن أنسى هذا الجواب»

يواجهان بعضهما بتحد (M.S.)

وضسوء القناديل يرتجف على  
وجهيهما ..

(صمت)

لقد عرف فيلوم «المومياء» بهذا  
العنوان، بينما كان شادي يفضل العنوان  
الثاني المطبوع على الفيلم أيضا، وهو  
«يوم أن تصبى السنون» . وعرف سيناريو  
«مأساة البيت الكبير» باسم «أخن آتون»،  
وكان شادي يفضل العنوان الحقيقي .  
المأساة فيما حدث في مصر بين  
موت الأمير تحوت موس وتولي  
توت عتح آمون من وجهة نظر  
شادي عهد السلام ليس مأساة آخن  
آتون، وإنما مأساة انهيار البيت الكبير، أو  
مقر الحكم في الدولة المصرية القديمة. ■

الهوامش

(١) كتبنا الأسماء للفرعونية في هذه الدراسة  
حسب مفهوم الاسم في الثقافة الفرعونية .  
كان لكل اسم معناه، وكان للفرد وحده من  
دون اسم ولده، أو لقب العائلة، وكان بقاء  
الاسم بعد الموت يعنى سعادة الروح . وقد  
نشرنا معنى الاسم بين قوسين عند ذكره  
لأول مرة، مثل رع مسيس (مخفوق رع)  
آخن تون (خادم آتون) وهكذا . وقد فصلنا  
بين آخن وآتون مثلا، ولم نصلها أخناتون  
كما هو شائع حتى لا نقع في الخطأ نفسه  
الذي يكتب به اسم شادي عهد السلام  
مثلا بالحروف اللاتينية عندما يكتبون شادي  
عاهد بسلام . وهذه للتجربة - من غير  
مخصص في علم النصريات - لتتظن رأى  
المتخصصين في هذا العلم .

(٢) كان عبد الرحمن طه بدر في كتابه «نهب  
محفوف: الرواية والإدارة» (دار الثقافة -  
القاهرة ١٩٧٨) أول من نفى الإسقاط  
السياسي عن روايته «عبد الأقدر»  
«روافويس» ، وخاصة ما يتصل بالزعم عن  
حملة نهب محفوف بأسلوب غير مباشر في  
رواية «روافويس» على الملوك الفاسدين،  
وعلى لشكبة، وإذكاره للملك فاروق بما

يمكن أن يؤدي إليه سلوكه من عضبة شعبية  
تطبع بالفساد والمفسدين وقد ذكر بدر إليه  
تحدث مع نجيب محفوظ في هذا الأمر.  
«ركان رد المؤلف يمثل مغالطة بالنسبة لي،  
لأنه واقتنى على زعمى بتسليم كامل. ولم  
يكتب بذلك بل تجاوز هذا الموقف إلى تقديم  
الدليل على صحة التساؤل الذي عرضته  
عليه، فأخبرني أنه كتب للرواية في فترة  
كان فيها الملك فاروق في أول عهده  
بالحكم، وكان كثير من المثقفين، وجمهور  
كبير من أبناء الشعب يتعاطفون معه،  
ويأملون فيه».

(٣) مجلة الرسالة، عدد ١٨ سبتمبر عام ١٩٤٤  
من كتاب الرجل والقيمة، لاختيار وتصنيف  
د. فاضل الأسود (الهيئة العامة للكتاب -  
القاهرة ١٩٨٩)

(٤) كان صاحب هذه السطور حقد كتابته عن  
فيلم «السماء» وفيلم «الفلاح القصيح»، لأول  
صورة يربط بين الفيلمين والواقع السياسي  
السامع لإنتاجه، ولكنه الآن يرى أن ذلك  
الربط لم يكن صحيحاً.

(٥) «أدوب وأحداث» تأليف إيسابيل  
فولكوفسكي ترجمة فاروق فريد (الهيئة  
العامة للكتاب - القاهرة ١٩٦٠).

(٦) «أحداث» تأليف سيريل الحريد ترجمة د.

أحمد زهير أمين (الهيئة العامة للكتاب -  
القاهرة ١٩٩٢)

(٧) «معجم الحضارة المصرية القديمة» تأليف  
جورج بوزغر وآخرين ترجمة أمين سلامة  
(الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٢)

(٨) «موسوعة الفراعنة» تأليف باسكال فيرون  
وجان بيزوت ترجمة د. محمود ماهر طه  
(دار الفكر - القاهرة ١٩٩٠)

(٩) «أحداث» تأليف د. عبد المنعم أبو بكر  
(وزارة الثقافة - القاهرة ١٩٦١).

(١٠) اعتمدنا في قراءة سيناريو «مأساة البيت  
الكبير» على نسخة خاصة قمتها لنا مؤلف  
السيناريو عام ١٩٨٥.





# شادي عبدالسلام وأفلامه التسجيلية

## مختار السويقي

• كاتب ومترجم مهم بالتاريخ المصري القديم

العمل السينمائي قائماً على القواعد التقليدية المتعارف عليها للفيلم التسجيلي، ودون خلط بالأساليب والعناصر الفنية للفيلم الروائي.

ومن المسلم به في السينما التسجيلية أن للمخرج الحق في محاولة الكشف عن طرق جديدة، وأسلوب مبتكر لجعل المناظر والوقائع التي يعرضها جذابة ومثيرة، وقادرة على توصيل المعلومات إلى المتفرج العادي دون أن يشعر بأنها مملة أو جافة أو مغروضة عليه.

ويقول «جيريسون» الأب الروحي للسينما التسجيلية العالمية: «إن الفيلم التسجيلي يتناول الواقع في معالجة خلاقة مبدعة، ومن هنا فإنه لا يعتمد على السينما كآلات وأدوات، بل يعتمد على السينما كفن له خصائصه المتميزة».

تقديم المعلومات والمعارف الإنسانية بصفة عامة بطريقة إبداعية لا تخلو من التثويق والعرض الفني.

وهناك تعريف ثالث يقول إن الفيلم التسجيلي هو معالجة سينمائية خلاقة لواقع الحياة الحقيقية ووقائعها وأحداثها الجارية، وذلك بقصد التحليل الاجتماعي، أو نشر المعرفة والوعي الثقافي، أو لتدعيم المشاعر الإنسانية والتعاطف بين بني البشر بصرف النظر عن الزمان أو المكان.

والفيلم التسجيلي بطبيعته فيلم قصير، قد يصل طوله الزمني إلى نحو ثلاث دقائق أو ثلاثين دقيقة، كما يصل إلى نحو ساعة أو أكثر إذا اقتضى ذلك موضوع الفيلم وعناصره المرئية، أو القصصية التي يناقشها، ويشترط أن يظل

فإن هناك عدة تعريفات للفيلم التسجيلي DOCUMENTARY FILM، أقربها إلى الصواب التعريف الذي ورد بالموسوعة البريطانية بأنه نوع من الأفلام السينمائية غير الزولائية، بمعنى أنه لا يتضمن قصة ولا خيالاً، وهو يتخذ مادته السينمائية من واقع الحياة، فيصور هذا الواقع ويشرح حقائقه المادية، أو يمدد تكوين هذا الواقع وتعدله بشكل يعبر عن الحقيقة الواقعة، مادفاً بذلك إلى تحقيق غرض تعليمي أو غرض ترفيهي.

وثمة تعريف آخر يشير إلى مضمون الفيلم التسجيلي وضرورة أن تكون فكرته الرئيسية التي يقوم عليها ذات قيمة اجتماعية أو اقتصادية أو ثقافية، وذلك تأكيداً لمهمة هذا النوع من الأفلام في



من أفلام شادي التسجيلية

الحيوانات والطيور والحشرات في بيئاتها الطبيعية في مختلف أنحاء العالم.

•

كانت هذه مقدمة واجبة، ومختصرة غاية الاختصار، للتعرف في منوتها على القواعد العامة وللخفاص التي يتميز بها الفيلم التسجيلي ومجالاته وموضوعاته وتقسيماته، ولتعرف أيضا على موقع الأفلام التسجيلية التي أخرجه الفنان السينمائي القدير شادي عبد السلام، وتناول فيها موضوعات عن الآثار المصرية القديمة، وسيصحب كلامنا على ثلاثة أفلام هي على وجه التحديد:

١ - كرسى توت عنخ آمون الذهبي.

٢ - الأهرام وما قبله.

الأفلام الطبية والتعليمية.. وأفلام للثقافة العامة.. وأفلام الإرشاد الصحي والطبي والزراعي.. وأفلام الإعلام والدعاية السياسية والاقتصادية.. والأفلام السياحية.. وأفلام الفنانين التشكيليين والمعارض الفنية والمتاحف.. وأفلام الآثار القديمة.. والأفلام التي تصور مظاهر الحياة الحديثة سواء في المدن أو الريف أو المناطق الريفية.. وأفلام الفولكلور التي تصور للفنون أو الأنشطة الحرفية المتميزة.. وأفلام الأنتروبولوجي التي تصور البيئة والحياة الاجتماعية للقبائل والأجناس البشرية.. والأفلام العلمية العامة التي تصور مظاهر الطبيعة في الكرة الأرضية وكأية المظاهر الجيولوجية والمناخية في البر والبحر والسماء.. والأفلام التي تصور حياة

وقد ارتبط الفيلم التسجيلي بنشأة السينما كأحد الفنون الحديثة في هذا العصر، ومنذ أن أصبحت الصورة المتحركة ذات تأثير عجيب أشبه ما يكون بالسحر على الإنسان المعاصر مهما كانت ثقافته أو حضارته ومهما كانت جنسيته أو نشأته أو بيئته. وهي أبلغ تأثيرا على عقول الناس ونفوسهم من الكلمة المذاعة أو الكلمة المكتوبة.

## • مجالات

### الفيلم التسجيلي

#### وموضوعاته

قام نقاد ومنظرو ومؤرخو الفن السينمائي بتقسيم الأفلام التسجيلية إلى نوعيات مختلفة تتنوع حسب موضوع الفيلم والرسالة التي يتضمنها، ويشير فيما يلي إلى أهم تلك الأنواع:

وسلمتعرض معاً كل فيلم من هذه الأفلام التسجيلية الثلاثة:

## ● الفيلم الأول:

### «كرسى»

#### توت عنخ آمون الذهبى،

المصدر الرئيسى لهذا الفيلم هو كرسى العرش الذى عثر عليه بمقبرة توت عنخ آمون حين اكتشافها عام ١٩٢٢.. وهو كرسى فريد فى نوعه بين الآثار المصرية، فهو مصمم طبقاً للطراز الذى شاع بين كراسى بعض ملوك الأسرة الثامنة عشرة التى ينتسب إليها توت عنخ آمون.

والكرسى مصنوع من الخشب الصلد المكسو بصنم الذهب، والمطعم برقائى الفضة وقطع الخزف والزجاج الملون وبعض قطع الأحجار شبه الكريمة. وقد اشتهر هذا الأثر الفريد بالمظهر الرائع المنقوش على ظهر الكرسى، حيث نرى الملكة زوجة توت عنخ آمون وهى تضع الدمانات العظرية بدهنها اليمنى على كتف الملك.

والمناظر المرئية المتعلقة بهذا الكرسى الذى يمثل الموضوع الأساسى لهذا الفيلم، تبين لنا بوضوح كثيراً من المعلومات الأثرية التفصيلية التى تتضمنها «الرسالة التوثيقية» التى يستهدف الفيلم نقلها إلى مشاهدية.

نرى استعراضاً لبعض مراحل الترميم الدقيق، التى أجريت لهذا الكرسى.. وتعلم أنه مكن من ٣١ قطعة مركبة فى بعضها بطريقة «عاشق ومعهشوق».. كما نرى بعض النقوش الأثرية التى تبين لنا مهارة النجارين المصريين القدماء فى إعداد الأجزاء الخشبية وتشكيلها بالنشر والكشط والحفر والتعيم حتى تتكامل فى شكلها الدهائى كتحف من الآثار الراقى.

ونرى كذلك بعض عمليات تركيب أجزاء الكرسى ومكوناته بعد ترميمها، لنشاهد بطريقة توضيحية مدى دقة صناعة هذا الكرسى وتصميمه الرائع.

ومن خلال العرض السينمائى للمناظر المتعلقة بالكرسى، نرى عديداً من المناظر العامة لقاعات المتحف المصرى وما تتضمنه من آثار مبهرة، وذلك مع التركيز على القطع الأثرية التى وجدت بمقبرة توت عنخ آمون، والتي اعتبرها المبرخون وعلماء الآثار أمثال كرزى ثرى ثم المشور عليه فى القرن العشرين. والتركيز أيضاً على بعض الآثار الخاصة ببعض الملوك والملكات الذين يطون الأصول العائلية لتوت عنخ آمون، مثل آثار أخناتون المعروضة بالمتحف والتماثيل للهلال الذى يتصدر لقاعة الرئيسية بالمتحف والخاص بالملك أمنحوتب الثالث وزوجته الملكة تى.

ومن أجمل اللقطات السينمائية فى هذا الفيلم وأشدها تأثيراً، منظر الموكب الرهيب لنقل هذا الكرسى بعد ترميمه، وهو بجناز قاعات المتحف حتى يصل إلى الموقع المخصص لمرصه بالدور العلوى للمتحف.. فقد أبدع الفيلم فى تصوير المشركين فى هذا الموكب من رجال الشرطة وأمناء المتحف ومهندسى الترميم وبعض خفره الآثار.. وكان الكرسى محمولاً على عارضة يحملها الرجال من كل جانب بحذر ورفق ووقار يتناسب مع وقار العمل الذى يؤدونه، حتى ليكاد المشاهد أن يشعر بأن الكرسى كائن حى عاد إلى الحياة بعد أكثر من ثلاثة آلاف وثلاثمائة عام.

وينتهى الفيلم بوضع الكرسى فى «قترية» العرض المخصصة له.. ونرى مراحل تأمين هذه القترية وإغلاقها جيداً على الكنز الذى تحويه، وتهبئتها لمشاهدة السياح الذين تجذبهم الآثار المصرية من مختلف أنحاء العالم.

## ● الفيلم الثانى:

### «الأهرام، وما قبله».

تتضمن الرسالة التوثيقية التى يستهدفها هذا الفيلم معلومات كثيرة جداً عن عصور ما قبل التاريخ فى مصر القديمة حتى نهاية عصر الأسرة الرابعة، ومن أشهر ملوكها سنفرى وخوفو وخفرع وملكا ورع، حيث شيد الملك سنفرى هرميه بدمشور، وشيد الملوك الثلاثة الآخرون مجموعة أهرام الجيزة الشهيرة.

ويبدأ فيض هذه المعلومات بالإشارة إلى أقدم جمجمة وهيكلى عظمى لإنسان مصرى بدائى كان يعيش على ضفاف النيل منذ نحو ستين ألف سنة.. ونعرف كيف كانت صورة وادى النيل المصرى فى ذلك الزمن السحيق المعروف باسم «عصور ما قبل التاريخ».. ونتعرف أيضاً على الحيوانات المتوحشة وغير المستأنسة التى كانت تعيش فى ذلك الوادى الخصيب، وكيف لاحظ الإنسان المصرى القديم الدورة السنوية لميضان النيل، وكيف استغل هذا الفيضان لتمهيد الأرض وإعدادها للزراعة.. وكيف استأنس بعض الحيوانات واستخدمها لخدمته ولتوفير غذائه وكسائه.. وكيف تعلم الفلاح المصرى لتقديم الحساب وقياس الأرض لوضع حدودها المساحية.. وكيف أجبرته مهنة الزراعة على ضرورة التعاون والاشتراك مع الآخرين، الأمر الذى أدى إلى ظهور فكرة العمل الجماعى، وظهور فكرة تكوين المجتمع الإنسانى، وتكوين القرية باعتبارها أقدم نماذج هذا المجتمع.

ونعرف أيضاً معلومات مكثفة عما تم اكتشافه حتى الآن من آثار الحضارة المصرية فى عصور ما قبل التاريخ فى مناطق الفيوم ومرمدة ونقادة.. كما نلمس الجهود التى تبذلها البعثات الأثرية



المصرية والأجنبية المتخصصة في البحث عن تلك الآثار وتصنيفها تاريخياً، والمسئولة عن مواصلة الفائزات الأثرية في مختلف المناطق والمواقع التي يحتمل العثور فيها على آثار يرجع تاريخها إلى تلك العصور الغارقة في القمام.

ثم يستعرض الفيلم لوحة الملك نارمر أو ميناء، الذي وحد القطرين أو الوجهين القبلي والبحري في دولة واحدة هي أول دولة ذات حكومة مركزية موحدة ظهرت في تاريخ الإنسان على الأرض. وبذلك بدأ عصر الأسرات، في سنة ٣٢٠٠ ق م على وجه التقريب.. وبدأ التاريخ بظهور الكتابة الهيروغليفية في هذا العصر الذي يسمى تاريخياً باسم «العصر العتيق» والذي يتكون من الأسرتين الأولى والثانية.

وعرفنا معلومات كثيرة عن طبيعة الحضارة المصرية في هذا العصر.. وما هي أنواع الفنون والحرف، والنشاط التجاري لاستجلاب الذهب من النوبة واستجلاب الخشب من لبنان.. وكيف صنع الفنان المصري تصفاً فنية رائعة استخدم فيها العاج والذهب والأحجار الكريمة.

وبانتهاء «العصر العتيق» تبدأ مرحلة متميزة من تاريخ مصر تعرف باسم «الدولة القديمة» وتبدأ بالأسرة الثالثة حتى الأسرة السادسة.

وفي عصر الأسرة الثالثة أنشئ أول بناء حجري ضخم في تاريخ العالم، وهو الهرم المدرج بسقارة، الذي بنى لتجديد أمك زوسر، والذي وضع تصميمه وأشرف على هندسته زعمارنه الوزير العظيم (إمخوتب) الذي تولت عبقريته في الهندسة والعمارة والطب والفن والأدب والحكمة.

وتتضمن مناظر الفيلم ولقطاته عرضاً مثيراً مبهرًا لهرم زوسر المدرج

ومجموعته الهرمية بسقارة، والصور للحجرى الزائع التصميم والذي يحيط بتلك المجموعة الهرمية.. وتعرف كثيرا من المعلومات عن علاقة الهرم المدرج بفكرة المصاطب، أي الطراز الذي كان شائعاً قبل عصر بناء الأهرام في بناء المقابر الملكية ومقابر النبلاء.

ثم ينتقل بنا الفيلم لمشاهدة هرمي سنطرو مؤسس الأسرة الرابعة بدهشور، ونرى لوحة منقوشة كتبت عليها أوامر الملك ومجهوداته في تهويد الطرق إلى سيناء، ومجهوداته في بناء السفن التي كانت تقوم بإحضار الأخشاب من لبنان.

وينتقل بنا الفيلم بعد ذلك إلى منطقة أهرام الجيزة التي شيدها الملوك خوفو وخنجرع ومنكاورع.. وتتجول في متحف الآثار المصرية لدرى بعض قطع الأثاث الجنائزى الذى عثر عليها بمقبرة الملكة حتب حرس أم الملك خوفو.. حيث نرى السحفة الرائعة التي كانت تحمل عليها الملكة، والسرير الذي كانت تنام عليه، وبعض أدوات الزينة التي استعملها الملكة في حياتها الأولى.

ثم نرى نموذجاً تعليمياً، صمم بالنسبة والتناسب مع أبعاد الهرم الأكبر من الخارج والداخل حيث نرى مجموعة الحجرات والممرات المعروفة داخل هذا الهرم الشامخ. وتتابع مناظر الفيلم لدرى تصويراً حديثاً للتصميمات الهندسية والعمارة التي قُبلت في تفسير كيفية بناء الأهرام بصفة عامة، وكيفية تهويد الأرض التي خصصت لمبنى الهرم.. وكيفية تقسيمها إلى مقاطع، وكيفية نقل الأحجار بعد تسويتها من المحاجر للجيزة على سفلى النيل الشرقية والغربية.

ومن ملحقات المناظر الخاصة بهرم خوفو، يتجول بنا الفيلم في «متحف مركب خوفو» - وهو المركب الذي سمي خطأ باسم مركب الشمس - والذي يقع

بالقرب من الواجهة الجنوبية للهرم.. وفي هذه الجولة عبر شادى عبدالسلام عن قدرته الفائقة في التعبير بالفن السينمائي، وسيطرته التي لا حد لها على أدوات هذا الفن وتسخيرها للتعبير عن جماليات المركب وإعطاء المشاهد تأثراً فنياً عالى المستوى وشعره وكأن المركب يسبح عائماً على سطح النيل.

ونقلنا الفيلم بعد ذلك إلى شمال «أبو الهول» الذي يمثل وجه ورأس الملك خوفو بجسد أسد رابض، وهذا التشكيل في مفهوم الفنان المصري القديم كان وسيلة الفنية في التعبير عن الحكمة والقدرة.

### ■ ملاحظة

#### عن عنوان

#### الفيلم:

عنوان الفيلم وهو «الأهرام» يعتبر في رأي محل نظر.. فمن الناحية اللغوية نجد كلمة «أهرام» هي جمع هرم.. والهرم مذكر ولكنه يجمع جمع تكسير ويمثل معاملة المؤنث.. ولذلك فقد كان من الأوجب أن يكون العنوان في هذه الحالة «الأهرام».. وما قبلها، وليس «الأهرام» وما قبله، فهذا خطأ لغوي.

أما من الناحية الفنية فقد انقصر الفيلم على عرض الأهرام التي بناها ملوك الأسرتين الثالثة والرابعة في مناطق سقارة ودهشور والجيزة، في حين أن كلمة الأهرام من الناحية التاريخية والأثرية تنصرف في مجملها إلى كافة الأهرام التي بناها ملوك الدولة القديمة وملوك الدولة الوسطى وعندها نحو ٧٢ هرمًا في المناطق الأثرية المختلفة بمصر خصوصاً بمنطقة الفيوم والدلاون وأبو رواش، بالإضافة إلى سقارة ودهشور وهضبة الجيزة والنلت وميدوم.. وضمن هذه الأهرام نجد أهراماً على درجة كبيرة من الأهمية أغفلها الفيلم تماماً، لعل أشهرها هرم حوني بميدوم وهرم أوناس بسقارة، الذي

يعتبر أول هرم كتبت على جدرانه الداخلية للصوص الأدبية الدينية التي عرفت علمياً باسم «متون الأهرام».

كذلك هناك خلل في التسلسل الزمني «الكرونولوجيا» لمقاطع الفيلم ومشاهده.. ولا أدري إن كانت هذه العيوب التاريخية والأثرية ترجع إلى قصور في «المادة» العلمية، التي بنى عليها السيناريو، أم ترجع إلى السيناريو نفسه.

### ● الفيلم الثالث:

#### «عن رمسيس الثاني».

أما الفيلم التسجيلي الثالث والأخير من أفلام شادي عهدي السلام التسجيلية التي تتناول موضوع الآثار المصرية القديمة، فهو «عن رمسيس الثاني»، الذي أطلق على نفسه لقب «رمسيس الأكبر سيد العالم».. وكان بالفعل سيداً على العالم القديم كله، ولم يكن يدانيه في مجده وقوته أي ملك من الملوك المعاصرين له في العالم القديم.

ويبدأ الفيلم باستعراض للجهد الجهد الذي يبذله مجموعة كبيرة من العمال المصريين الذين يهركون أحد التماثيل الضخمة للملك رمسيس الثاني المعروضة بالحدائق الخارجية للمتحف المصري.

ثم تستعرض الكاميرا التمثال الضخم الشامخ المنحوب بميدان رمسيس بباب الحديد.. ثم تنتقل الكاميرا إلى متحف التمثال الضخم جدا يهيم رهينة.. ونقوم الكاميرا بعقد مقارنة تكتيكية بين ضخامة التمثال وضآلة الجسم البشري للإنسان العادي بجانبه.

وتنتقل بنا الكاميرا إلى مجموعة من «النياح» من زوار معبد الأقصر ومعهم أحد المرشدين السياحيين الذي يقوم في هذه اللقطة بدرء «المعلق» فيحدثنا بالعربية «أ» عن مسائر هذا الملك العظيم وتاريخه ونعرف منه أنه حكم مصر لمدة ٦٧ سنة،

وأنشأ إمبراطورية واسعة الأرجاء في الشام كله حتى جنوب تركيا وفي بلاد النوبة.. وأنشأ مدينة جديدة لتكون عاصمة للبلاد وهي مدينة «هر رمسيس» ومعناها «بيت رمسيس».. وأثار أيضاً إلى أن عظمه هذا الملك جعلت ملوك الأسرة التي حكمت بعد أسرته يطلقون على أنفسهم اسم رمسيس، بدءاً من رمسيس الثالث حتى رمسيس الحادي عشر، بل وعرف هذا العصر باسم «عصر الرعامسة».

وتستمر الكاميرا في تنقلها في أنحاء الصعيد لتلتصق الآثار التي تركها هذا الملك العظيم، فنصل إلى أخميم حيث تستعرض الكاميرا التمثال الضخم لابنته الأميرة ميريت.. ثم نزور أبيضوس حيث المعبد الفخم الذي بناه أبوه الملك سيوتي الأول وأكمله رمسيس.. وتستعرض الكاميرا مجموعة النقوش الهيروغليفية التي تتضمن قائمة بأسماء الملوك السابقين الذين حكموا مصر منذ عهد ميثا حتى عهد رمسيس الثاني.. كما تستعرض للوحة الجدارية الضخمة للملك سيوتي الأول ومع ابنه وولي عهده «الملك رمسيس الثاني وما يقدمان القرابين إلى بعض الآلهة».

وفي زيارة سريعة لمعبد الأقصر تنتقل الكاميرا لاستعراض التوسعات التي أنشأها رمسيس الثاني في هذا المعبد.. كما نرى تماثيله الضخمة وصلته (وهي إحدى ممتلكات ثاينيهما إلى فرنسا) وأقيمت في ميدان لكونكورد بباريس.. كما تستعرض الكاميرا بعض المناظر التفصيلية من اللوحة الجدارية الضخمة التي تصور وقائع وأحداث معركة قادش التي شنها رمسيس الثاني ضد أعداء مصر من الحيثيين.

وتنتقل الكاميرا من معبد الأقصر إلى معبد الكرنك، حيث تستعرض قاعة

الأعمدة الكبرى التي تم بناؤها في عهده، وتبين لنا بوضوح مدى ضخامة كل عمود من تلك الأعمدة الضخمة الشاهقة.

ومن للصفة الشرقية للتلل بمنطقة الأقصر تنتقل الكاميرا إلى الضفة الغربية حيث تستعرض جمانات معبد الزمسيوم وفيها التمثال الضخم البالغ الضخامة لرمسيس الثاني.

وتطير الكاميرا بعد ذلك إلى أقصى جنوب الصعيد حيث نزور معبد «أوسمبل» الذي وصفه بعض المؤرخين وعلماء الآثار بأنه «سيد المعابد» وتتجول الكاميرا خارج المعبد لرى التماثيل الأربعة الضخمة التي تمثل الملك جالساً أمام واجهة المعبد، ثم تتصل الكاميرا إلى داخل المعبد حيث نرى التماثيل الضخمة التي تمثل الملك واقفاً، حتى نصل إلى قوس أقداس المعبد حيث تتعامد الشمس مرتين في فبراير وأكتوبر من كل عام على وجه تماثيل رمسيس الثاني الجالس بين تماثيل الآلهة (وهذا في حد ذاته يعبر معجزة في القياس الهندسي والفلكي توصل إليها الفنان والعالم المصري القديم).

وتستعرض الكاميرا مجموعة النقوش الملونة التي تغطي معظم جدران المعبد الداخلية والخارجية، ونرى كافة تفاصيل اللوحة الجدارية الكبرى التي تصور لنا مناظر أخرى من معركة قادش.. حيث نشاهد صفوف الجيوش المصرية التي كان يقودها رمسيس.. وحملة الرماح والدروع والشفاء.. وصفوف الخيالة والفرسان والعربات الحربية.. ورمسيس المنتصر يطلق سهامه من فوق عربته الحربية المندفعة بقوة في أوار المعركة ويندفع بجانبها الأسد الذي يرمز إلى بث الرعب في قلوب الأعداء.. كما نشاهد صفوفاً من أسرى الحرب المكشوف الأيدي والأذرع، ومناظر تعبيرية أخرى

تصور الملك وهو يقبض على بعض الأسرى من شعور رموسهم.

وتخرج الكاميرا من دخل معبد «أوسمبل» لتستعرض واجهة معبد «حتحور» الذي بناه رمسيس الثاني متجسداً لزوجته المفضلة لديه، جميلة الهيلات الملكة لفراتارى.

## ● تعليق

### وتقديم:

قام شادى-عبد السلام بإخراج هذه الأفلام الثلاثة التى تناولت فى رسائلها التنفيذية موضوع الآثار المصرية القديمة، وهو موضوع بالغ الأهمية كمنع لا يصبغ للأفلام التسجيلية، كما قام بوضع السيناريوهات الخاصة بتلك الأفلام بناء على «المادة العلمية» التى أعدها المرحوم أحمد قدرى رئيس هيئة الآثار الأسبق محمد صالح مدير المتحف المصرى حالياً.

وأقول بكل صراحة وصديق أنه لولا وجود أحمد قدرى على رأس هيئة الآثار المصرية التى أنتجت هذه الأفلام الثلاثة، لما ظهرت الأفلام إلى الوجود.. فقد كان -رحمة الله- حريصاً كل الحرص ومحسناً غاية الحسان على نشر الوعي التاريخى والأثرى على أوسع نطاق محلياً وعالمياً. وكان يرى فى السينما التسجيلية مجالاً مهماً وضرورياً لتسجيل الأمجاد الأثرية التى حققها المصريون طوال تاريخهم الحافل بدماء من عصور ما قبل التاريخ حتى نهاية العصر العثمانى.

ومن هذا المنطلق قام الدكتور أحمد قدرى بتكليف الفنان شادى عبد السلام بإبداع هذه الأفلام الثلاثة، كما قام فى الوقت نفسه بتكليف المخرج علاء كريم بعمل فيلمين تسجيليين عن قلعة قايتباى بالإسكندرية وعن آثار مدينة رشيد.. كما قام بتكليف المخرج التسجيلى الشخصى عبد القادر التلمسانى بعمل فيلمين تسجيليين آخرين عن الآثار الإسلامية

وهما: «مصر عتيقة» و«قاهرة المماليك». وقد قمت بكتابة السيناريو والمادة العلمية لهذين الفيلميين الآخرين.

ولاشك إطلافاً فى أن المخرج شادى عبد السلام كان عاشقاً مولماً بالآثار المصرية والتاريخ المصرى القديم، وهو عشق كان ينبع من الحب الوطنى المصرى للهراف الذى كان يتمتع ويميز به شادى عبد السلام ويظهر فى الغالبية العظمى من أعماله الفنية والسينمائية، ولتى تتميز جميعها «بصرية» طاخية.

ولاشك أيضاً فى أنه كمخرج للأفلام التسجيلية كان يملك الموهبة والقدرة الفائقة على إخراج هذه الأفلام وأعداد السيناريوهات التنفيذية الخاصة بها.. وكانت له الحرية الكاملة فى اختيار المنهج والأسلوب الخاص بأعداد وإخراج هذه الأفلام لتقديمها إلى متذوقى الفن السينمائى للتسجيلى بطريقة سهلة وسلسة ولا تخاف من عنصر التشويق.

وشد رأى شادى عبد السلام أن تكون صياغة «التعليق» أو «الرسالة» للتنفيذية، لكل فيلم من هذه الأفلام فى شكل «الحوار» وليست فى شكل «التعليق المباشر». ومن المؤكد أنه صانف نوعاً من العبرة فى إختيار هذه الطريقة.. فهو إذا استعان بممثلين محترفين ذوى وجوه معروفة لتقديم هذا الحوار الذى يحمل «الرسالة» التنفيذية، فقد يبدى هذا إلى اختلال مصداقية الفيلم التسجيلى.. ولذلك فقد اختار وجهاً جديدة لأداء هذا الحوار.. وهم على وجه التحديد الدرس الشاب الذى يعد رسالة عن الآثار المصرية، وابن أخيه الطفل الذى يريد أن يعرف كل شيء عن هذه الآثار، وشخص ثالث مكن دور للعامل النفاش فى فيلم الكرىسى ودور سائق الميكروباس فى فيلم الأهرام ودور خفير الآثار المصعدى فى فيلم رمسيس.

ولأسف فقد كان هذا الشخص الأخير مهالفاً فى أداء أنواره بطريقة لاتخلو من السذاجة، سواء فى تصريح يديه رجسه أو فى «تعليمه» فى نطق كلمات الحوار التى تعليها عليه أدواره.

كما كان الحوار فى مجمله يتضمن كثيراً من النجمل غير ذات أهمية بالنسبة لرسالة الفيلم، ولا ترقى إلى مستوى الموضوع المصرى لكل فيلم.. وحتى حين كان الحوار يتناول بعض المعلومات الدقيقة التى تتضمنها الرسالة التنفيذية للفيلم، فإن المشاهد يشعر على الفور بنوع من الاحتمال المحبوك مما يؤثر بالقطع على فاعلية التثقيف والاستجابة للموضوع الأساسى للفيلم.

كذلك فإن طريقة نقل الرسالة التثقيفية للفيلم التسجيلى بحوار ناطق باللغة العامية يجعل من الصعوبة بمكان ترجمة هذا الحوار إلى اللغات الأجنبية، فيحد بذلك من إمكانية نشر هذا الفيلم على المستوى العالمى. وهذا هدف لا يمكن إغفاله ولا بد من وضعه فى الاعتبار بالنسبة لهذه النوعية من الأفلام التسجيلية..

فالمشاهد الأجنبى لا يهيمه مثل هذا الحوار فى شيء، بل يهيمه أن يحصل من مشاهدة الفيلم التسجيلى على أكبر قدر من المعلومات عن طريق «التعليق المباشر»، إلى جانب متعته فى وصول هذه المعلومات إليه داخل إطار جميل من الفن السينمائى..

وأخيراً تشييد إلى أن هذا النقد الهين للأفلام التسجيلية الثلاثة التى قدمها لنا الفنان شادى عبد السلام عن الآثار المصرية لا يقل إطلافاً من قيمة هذه الأفلام كعمل سينمائى تسجيلى متكامل، ولا من قيمة الشفق الذى كان يكنه هذا المخرج الفنان للآثار المصرية. ■



# الحوار في سينما شادي عبدالسلام

محمد مرعي

• مذييع ورئيس إذاعة صوت العرب

A deep awesome tone unites  
nature..  
before darkness sets in.  
Serene nature awaits relentless  
time. Nature, sad to end the  
day it has lived and known.  
Time relentless, bent upon out-  
living both day and night...  
In search of the unknown!"

إن شادي قادر على كتابة هذه  
الكلمات بهذا الجمال الرائع باللغة  
الإنجليزية، ولكنه بكل تأكيد لم يكن قادراً  
على صياغتها باللغة العربية على النحو  
الذي وردت به في :

السيناريو

المترجم :

تبدأ قصتنا منذ حوالي ٣٣٥٠ سنة.  
وقد غربت الشمس وأسلم العشق قيادة للظلام.

قبل التحاقه بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة  
التي تخرج فيها مهندساً معمارياً.

كان شادي بالغ المصدق مع نفسه  
في عملية الإبداع الفني، وكان يجد في  
اللغة الإنجليزية التي ملك ناصيتها خير  
وسيلة للتعبير عن ذاته وأفكاره. في  
أخانتون مثلاً تلك التحفة السينمائية ذات  
المستوى الأدبي الرفيع، والتي كانت حلم  
حياته الذي لم يكتمل كتب شادي في  
افتتاحية الفيلم:

"THOUGH THOU GOEST  
THOU COMEST AGAIN"  
(Quot. Book of the Dead)

(1) "WRITTEN WORDS"  
On a neutral coloured screen  
"Our tale begins about 3350  
years ago.  
The sun has set and twilight  
has given way to gloomy dusk.

ف يقول شادي عبدالسلام إنه لا  
يكتب سيناريو، وإنما يكتب الفيلم  
كما سيعرض على الشاشة... ويقول أيضاً  
إنه يرى الفيلم - قبل صناعته - سمعياً  
وبصرياً، ثم يبدأ في كتابته على الورق،  
ويكون ما يضعه على الورق بمثابة  
السيناريو الكامل.

كل ما يظهر على الشاشة إذن بما في  
ذلك أدق التفاصيل سبق أن تخيله شادي  
صوتاً وصورة، ثم وضعه بحذائيره على  
الأوراق ويضمن ذلك بطبيعة الحال  
المواري حتى وإن كان الذي ترجمه كاتب آخر.

كان شادي يكتب أفلامه باللغة  
الإنجليزية التي يجيدها أكثر من إجادته  
لغة العربية بحكم دراسته حيث تلقى  
تعليمه الثانوي في كلية فيكتوريا  
بالاسكندرية، ثم درس المسرح في إنجلترا



بديلة، وتعديل بعض الصياغات حتى يصل شادى فى النهاية، وبعد صبر ومثابرة إلى قناعة كاملة، بحيث تصبح الصياغة النهائية وكأنها من إبداعه هو، حتى وإن ابتعدت قليلا عن النص الأصلي الذى ومنعه باللغة الإنجليزية.

مثال آخر من فيلم «الفلاح الفصيح»:

كتب شادى على لسان الفلاح:

“O high steward, greatest, of the greatest, ruler of that

ولكن لابد من التأكيد هنا على حقيقة مهمة، وهى أن عدم قدرة شادى على كتابة الكلمات السابقة لاتعنى إطلاقاً أنها ملك بالكامل لكاتب آخر. أقول ذلك من واقع تجربتى الشخصية مع شادى حينما تعاونت معه فى ترجمة نص «الفلاح الفصيح»، وسيناريو العمل الرائع «أخناتون». فالافتتاحية السابقة مثلا لم أقم بترجمتها هكذا من أول مرة، وإنما كانت هناك محاولات كثيرة، وفى مناقشة كل كلمة والبحث عن كلمات

نعم مهيب عميق يسود الطبيعة قبل حلول الليل الطويل.

الطبيعة فى جلالها تتقرب خطو الزمن الأبدى.

للطبيعة حزية، لأن النهار الذى عاشته وعرفته قد انتهى.

والزمن ماجن فى مساره اللانهائى غير عابى بنهار أو ليل.

ولاحق الغيب الذى يكشف له فى حينه..

which is not and of that  
which is when you go down  
to the sea of justice, no  
squall shall strip away your  
sail..”

قبل ترجمة هذا الجزء سألت شادي  
ماذا يقصد بكلمة sail شراعاً أم مركباً  
شراعياً حيث أن الكلمة هذين المعنيين.  
فأجابني بأنه يعنى الشراع وليس  
المركب. وعكفت على الترجمة، وكانت!

## الصياغة

### الأولى

أيها الوالى العظيم.

يا أعظم العظام.

أيها الحاكم على من لا يكون  
وعلى من يكون.

إذا ذهبت إلى بحر العدل

فإن المرافص لن تمزق  
شراعه....

تأملنا الترجمة معاً كمادتنا. وقرأنا  
عدة مرات.. نوقف شادي عند الجملة  
الأولى وقال لي: هل يمكن أن نبدأ بحرف  
الداء به، بدلاً من «أيها»؟ أجبت على  
الفور: ممكن.. نقول مثلاً يا عظمة  
الوالى.. نهل وجهه وقال بهدوئه المجهود:  
«أحلى كثير.. ثم نوقف كثيراً عند الجملة  
الثالثة التي تتضمن تعبير «على من لا  
يكون وعلى من يكون».. وبعد فسرة  
صمت قال: «هي فيها راحة شيكسبير..  
لكن متى قادر أحس بيهاء.. لم تكن لدى  
إجابة فورية ولم يقترح هو شيئاً، وإنما ركز  
على آخر جملة وقال هل هناك كلمة  
أخرى بدلاً من «شراعه»؟ قلت له هناك  
المعنى الثانى وهو المركب الشراعى.. قال  
لا لا.. أقصد كلمة تعادل كلمة شراع..  
«قلع، مثلاً.. كان الوقت متأخراً فاقترحت  
عليه أن نعاود اللقاء فى ليله تالية ووافق.

عدت إلى بيتي وقيل أن أنام بحثت فى  
المعاجم فوجدت أن كلمة «قلع، تعنى فعلاً

شراعاً على أن تحلق بكسر القاف. وفى  
اليوم التالى عرضت على «شادي»  
محاولة جديدة وافق عليها بلا تردد:

«يا عظمة الوالى..

يا أعظم العظام.

أيها الحاكم على كل من لى ومن لم  
يكن.

إذا ذهبت إلى بحر العدل

فإن الهوام لن يمزق قلعك....

كان «شادي» سعيداً للغاية.. وكان  
هذا أسلوباً رائعاً.

## بساطة

### الحوار فى

#### فيلم المومياء:

كان «شادي» منذ اللحظة الأولى  
لإعداده وتصويره لفيلم المومياء يدرك  
تماماً أنه فيلم خارج نطاق الأفلام  
المصرية التقليدية، وأنه يمثل حالة  
خاصة.. ومن ثم فقد قصد أن تكون  
ترجمة حوار الفيلم بالعربية الفصحى  
البسيطة التي تكاد تقترب فى بعض  
الأحيان من العادية حتى تكون لغة  
حيادية مجردة تنأى بالفيلم عن زمان  
محدد أو مكان بعينه.

ولكننا نلاحظ أن شادي لم يطبق هذه  
القاعدة عندما كتب الفقرة من كتاب  
الموتى التي تأتت فى أول مشهد بالفيلم،  
وكان محققاً في ذلك، إذ إن هذه الفقرة  
تلخص جوهر القضية فى الفيلم، قضية  
التاريخ والحضارة وصحة الضمير وبقطة  
الوصف.. فنضمن للفقرة فى نصه  
الإنجليزى كلمات كلاسيكية من العصر  
الشيكسبيرى مثل:

art and thou and thee

“homage to thee.

O thou Lord of bright-  
ness. Thou who art at the head  
of the great house...”

وجاءت الترجمة العربية بالطبع على  
المستوى نفسه:

«لك الخشوع يا رب الضياء؟»

وأنت يا من تسكن فى قلب البيت

الكبير....

أراد شادي إضفاء جوهر من الشعرية  
والعظمة، مع تعميق الإحساس بالقدم  
antiquity.

غير أن بساطة الفصحى فى الحوار  
بين شخصيات المومياء لم تكن على  
مستوى واحد وإنما على عدة مستويات.

هناك مستوى يتسم بالطابع الثقافى  
الزئبن. مثال فى الحوار بين «ماسبيرو»  
ومساعديه فى بداية الفيلم:

### ماسبيرو

- صدق بعيد يأتى من طينة البعيدة  
يفصله عن يومنا هذا ثلاثة آلاف سنة  
(مستأنفاً)

- لعلمك تبيتم أنه فصل من كتاب  
الموتى، وترديد هذه التردية بعيد  
للميت قدرته على أن يتذكر اسمه..  
أى روح بلا اسم تهيم فى عذاب  
ذلك.. فضياع الاسم يساوى ضياع  
الشخصية.

غير أنني لم أدعكم إلى هذا الاجتماع  
لكى نتناقش حول كتاب الموتى الذى  
تحرّفونه كلكم جيداً.

(يحرص صورة لبردية)

- أعطائنا سلفى ماريت باشا

(فترة سكون)

- بردية جنازية لجنوجم الأول من  
الأسرة الحادية والعشرين، أما أصل  
هذه الصورة فهو بردية جنازية تم  
تهريبها من مصر منذ حوالي خمس  
سنوات. ولا يملك متحفنا المصرى  
للأسف سوى هذه الصورة.. إنها

تحمل كما هو واضح اسما يحيط به  
خرطوش ملكى.

- خرطوش الملكة توثيقت الزوجة  
المقدسة للفرعون هريهور رسول آمون  
الأول، وأم بنوچيم

(يتوقف عن القراءة ويرفع نظره)

- هي الأخرى من الأسرة الحادية  
والعشرين، تم شراء هذه البردية سنة  
١٨٧٧ من تاجر مجهول فى طيبة.

من كل ما تقدم يمكننا أن نستخلص  
أن هناك فى طيبة شخصا ما يعرف  
بالتحديد مكان المقابر المجهولة  
للأسرة الحادية والعشرين، وأن هذا  
الشخص يعرف هذا السر من وقت  
طويل.

(صمت)

عالم آثار

(بتفكير)

- لا يوجد أى أثر لمقابر هذه الأسرة فى  
وادى الملوك بأيد ماسبيرو.

ماسبيرو

- نعم... والحفريات فى هذه الحالة  
مضنية للوقت والمال.. هناك فى  
طيبة شخص ما يعرف مكان المقابر..  
وإلا فكيف خرجت هذه الأشياء  
لأسواق الآثار فى العالم؟

أول عمل لنا فى الموسم القادم سيكون  
موضوع هذه المقابر بالذات.

(لأحمد كمال)

- هل عندك شيء آخر قبل أن نلهى  
اجتماعنا الأخير هذا الموسم؟

أحمد كمال

- نعم.. أريد أن أكون فى طيبة هذا  
الصيف من أجل هذا الموضوع  
بالذات. كلهم هناك يعرفون أن رجال  
الآثار لا يعملون فى الصيف، ولذلك

فهو الفصل الذى وأمن فيه سارقو الآثار  
العبيون، ويعملون فى تهريب ما  
عندهم. ووصلنى المفاجئ.. سوف  
يحدث لهم أكبر ارتباك.. ومن خلال  
ارتباكهم هذا لا بد أن أصل إلى دليل ما.

ماسبيرو

- إننى سعيد باقتراحك.. سجد فى هذه  
الوثائق ما يساعدك.. ولتلق فى أنك  
تعرف كيف تتصرف بصبر وحكمة.

أحمد كمال

- سأرحل فوراً إذن..

ماسبيرو

- سجد هناك فى طيبة قوة صغيرة من  
حراس الجبل تحرس جبل المورتى  
سيماعدونك قدر طاقتهم.. أتمنى لك  
التوفيق.

(وهناك مستوى آخر من الحوار بين  
أفراد قبيلة الحربات، يتسم بالطابع  
الواقعى:

الأخ

- لم نستعمل هذه الطريق؟

إنها طريق للماعز..

العم

- لأنها أأمن

الأخ

- أأمن للصناع

العم

- احتفظ بهذه الشجاعة للأفندية  
والحراس إنهم ينتشرون فى الجبل  
كالطاعون.

صوت القريب

- اصعدوا.. للطريق أأمن.

العم

- اتبعونى.. ونيس.. ماذا بك؟

ونيس

- لاشيء ولكن الاختباء مذلة.

صوت القريب

- أسرعوا يا أولاد العم.. أسرعوا قبل أن  
يعودوا

العم

- اتبعونى وانتبهوا، ولا تسألوا.. هنا ما  
أنتم إلا حبات رمل فى جوف هذا  
الجبل

وهناك مستوى ثالث يتسم بالطابع  
الفلسفى يتمثل فى الحوارين ونيس  
والغريب:

الغريب

- لا وجه لهم

ونيس

- نعم.. ولكن هناك وجه كبير فى حجم  
رجل.. هل أنت غريب عن الجبل؟

الغريب

- نعم

ونيس

- أين فى الرادى عندكم مثل هؤلاء؟

الغريب

- لا.. ألم يخيفوك يوماً؟

ونيس

- كانوا رفاق طفولتنا.. كنا نخشى بينهم  
أنا وأخى

الغريب

- هذا كف يقبض على مصير لن يقرأ  
أبداً

ونيس

- أى مصير يقرأ فى كف من حجر؟

الغريب

- مصير كل تلك القصور والتصورير..  
رجال تدير إلى لا مكان.

وسفن ترحل إلى لا مكان..

ونيس

- وأعمدة لا ترفع سقفا..

أحمد كمال

.. ماذا تعرف عن ذهب الموتى؟ .. من أنت؟

ونيس

.. ابن الشيخ سليم ووريثه الوحيد.

قيل أن ننتقل إلى تحليل الحوار في فيلم «الفلاح الفصيح».. لابد من الإشارة إلى خاصية في غاية الأهمية من خصائص الحوار عند شادي عبدالسلام .. هي خاصية الاقتصاد والتلخيص. فهو لا يسعى أبداً إلى كلمة لا يحتاجها. لذلك فهو يدرس دائماً جملة بعناية فائقة، ويتأمل في كل كلمة، ولا يضع كلمة أو يوافق عليها إلا إذا كانت لها وظيفة متسقة مع الموقف والشخصية والموضوع، ويبدو أن هذا هو الأسلوب الذي يحكم رويته في استخدامه لكل أدواته اللغوية، فعندما سئل عن استخدامه للون قال إن اللون عنده يظهر حينما يحتاج إليه، وهو لا يحتاج إليه أكثر من مرتين أو ثلاث مرات في الفيلم.

الحوار في

الفلاح الفصيح:

في حقيقة الأمر ليس ثمة حوار في هذا الفيلم. ذلك أن الفيلم القصير «الفلاح الفصيح» ماهر إلا تجسده سينمائي رائع وفريد من نوعه لنص مصري قديم تضمن شكراً فلاح مصري بسيط للوالى العظيم من ظلم وقع عليه من أحد أتباعه، الفيلم لوحة شاعرية بانورامية لفلاح مظلوم يث شكاراه البائسة الفصاحة، مطالباً بالعدل ورفع الظلم، ومحملاً الصاكم في شجاعة نادرة مسئولية إقرار العدل، والفيلم بهذه الصورة لا يتضمن حواراً بين شخصوه.

وقد اعتمد «شادي» كلية على ما أورده «جيمس برينستد» عالم الآثار الأميركي في كتابه الشهير «فجر الضمير» حول شكاري الفلاح الفصيح المترجمة عن البردية المصرية القديمة المحفوظة في متحف برلين.

.. ومنذ متى وأنتم تسألون عن مراد الغلبان كلكم تسألون عن أيوب.. أيوب.. وأين أيوب الآن؟.. قسى مصر.. في السويس.. في أي مدينة يشاء.. وعندما يعود نجرى كلنا لنخدمه..

من أجمل مشاهد فيلم «المومياء» المشهد الذي يقرر فيه «ونيس» كشف سر قبيلته، ويتمس الحوار في هذا المشهد، وربما يتفرد عن بقية حوار الفيلم، بالجمل التلغرافية القصيرة والملاحقة:

صوت الحراس (مناديا)

.. من هناك؟

الحارس الأول

.. أنت.. قف..

أحمد كمال (للبدوي)

.. لا تطلقوا النار.

البدوي

.. قف.. لا تطلق النار.. من هناك؟

صوت حارس

.. رجل في ثياب ممزقة يا سيدي

صوت أحمد كمال

.. دعه يقترب

البدوي بك

.. دعه يقترب

أحمد كمال

.. أملنى هذا الكشاف.

ونيس

.. هل أنت رئيس هؤلاء الأفندية؟

أحمد كمال

.. نعم.. تقدم

البدوي

.. هل تعرفه؟

أحمد كمال

.. لا.. دعه يقترب.

ونيس

.. لماذا جئت إلى الجبل بكل هذه العدة والحاد؟ إنك تمك أكثر من ذهب للموتى.

أما المستوى الرابع من الحوار فهو الذي يتسم بالاقتراب من العامية ويحدث ذلك دائماً في تنظيم جمل حوار شخصية مراد مساعد أيوب التاجر:

صوت أولاد العم ينادون

.. مراد..

مراد

.. نوبة .. لا.. ليس لي بهذا شأن.. ألنا مشغل لكي أستمرد في تجارة أيوب.. الان؟

(صوت سفارة المركب)

.. هه.. ألا تسمع صوت سفارة المركب الجديد؟

لقد عاد الأفندية أسرع مما نتوقع.. والبدوي بك وحراسه سوف يستولون حالا كل طريق..

لا يا أسيادى.. لا.. قولوا هذا لنعمكم الحياة في هذا المكان أصبحت تحتاج إلى رجل من نوع آخر.. رجل بارع.

ابن العم

.. أنت جبان

مراد

.. نعم يا سيدي.. أنا جبان

ابن العم

.. إذن لم لا ترحل.. تقادر هذا المكان؟

مراد

.. أرحل؟.. ولم أرحل؟.. سوف أفتح دكاناً صغيراً قرب الميناء.. وها قد جاءت معي أبلتنا عى تساعدنلى.. فتحيات مخلصات (يقدمهن) زينة.. وسيلة.

ابن العم

.. متى وصلن؟

ابن عم آخر

.. لم تحدثنا عنهن من قبل.

مراد (بمسكنة)



وقد يطرح السؤال.. لماذا اعتمد «شادي» على «بريستيد» ولم يعتمد مثلا على ترجمة «سليم حسن» لشكاوى الفلاح الفصيح؟

والإجابة تتعلق في رأينا بحقيقة «شادي» الإنجليزية التي سبقت الإشارة إليها، لقد درس شادي الدراما ودرس مسرح شيكسبير وكان شغوبا به، وحيدا نقرأ الشكاوى في ترجمة «بريستيد» نمتشعر على الفور اللغة الشيكسبيرية، ويبدو أن «بريستيد» قد قصد ذلك لإعطاء النص نكهة القدم، ولأشك أن هذه اللغة استهوت «شادي» وأثارت خياله، فضلا عن إتقانه للغة الإنجليزية بيسر له الاستيعاب والفهم والفورس إلى ما بين السطور.

استخدم «شادي» معظم نص الشكاوى كما أوردنا «بريستيد» بعد أن أجرى بعض الاختصارات أو ما يمكن أن نطلق عليه - بلغة السيما - المونتاج، ولكنه في النهاية كان حريصا للغاية على الحفاظ على روح الوثيقة التاريخية، فهو لم يغير كلمة، وإنما اختصر قليلا.

على سبيل المثال.. في بداية نص «بريستيد» يخاطب الفلاح توت ناخث الذي ظلمه وخطط لسرقته حميره:

«لم أخطئ الطريق

إنها طريق لكل الناس

وجدت جانبا من الطريق قد سد فجنبت حماري إلى حافة الحقل هناك

فقبضت عليه لأنه قضم حفنة من القمح

إني أعرف صاحب هذه الصيغة.

إنها ملك لعظمة الوالي ريدزي ابن ميزو

هو الذي طهر الأرض من كل اللصوص.

أسرق وأنا في حماه ؟!

اختصر «شادي» الأسطر الثلاثة التي يقول فيها الفلاح إنه وجد جانبا من الطريق مسدودا، فجنبت حماره إلى حافة الحقل فقبضت التابع الظالم على الحمارة لأنه قضم حفنة من القمح.

لم يجد «شادي» قيمة في الإبقاء على هذه الأسطر الثلاثة، لأن كل ما ورد فيها حكاة «شادي» سيمايا في المشاهد السابقة.. أي أننا رأيناها.. فما فائدة تكرارها بالكلام؟

حول «شادي» في مناطق أخرى بعض الجمل السردية عند «بريستيد» إلى نص. أي حول الحديث غير المباشر إلى حديث مباشر، إما لتفسير وتفصيل من عنده يوضح به معنى ورد في السرد أو باستخدام الكلمات نفسها التي جاءت في السرد.

عندما أبلغ المرافقون الوالي العظيم أن ما أخذ «توت ناخث» هو مجرد متراكب متحققة له على الفلاح، وأنه لا يجب عقابه من أجل حفنة من التوترون والملح، هم مركب الوالي بالتحررك، فحارل الفلاح أن يسترققه، هكذا ذكر

«بريستيد» سردا. ترجم «شادي» محاولة الفلاح وقف المركب بجملة مباشرة هي:

«يا عظمة الوالي.. يا أعظم المعظماء..»

بعد ذلك استمر «بريستيد» في سرده قائلا إن الفلاح تقدم خطوات إلى الأمام مخاطبا الوالي بفصاحة مذهلة فهو يعلم -

يقول «بريستيد» - إن حل قضيتي بين يديه، وتغني له رحلة سعيدة ذكرنا الصفات الطيبة التي يتجلى بها الوالي العظيم والتي يعتمد عليها الفلاح كي يستجيب لشكواه. انتقل «بريستيد» بعد

ذلك من السرد إلى النص ففتح قوسين وقال: «... ذلك أنك أب الليجيم... إلى آخر النص. هنا إذن فجوة بين الجملة التي ألفها «شادي» ليستوقف الوالي..

وبين النص الذي يوحى بأنه استمرار لكلام قيل قبله. كان على «شادي» أن يملأ هذه الفجوة.. فماذا فعل؟ هناك

احتمال أن يكون «شادي» عاد إلى مرجع آخر غير «بريستيد». ولكن الاحتمال الأقوى في رأينا أن «شادي» ترجم المعنى الذي ورد في سرد «بريستيد» حينما قال إن الفلاح تغني رحلة سعيدة للوالي العظيم وهو يحرق بسفينة، فكتب نصا من عنده بالأسلوب نفسه وباللهة للشكسبيرية نفسها خاصة أن «شادي» له دراية واسعة بالمعاني الشائعة في الأدبيات الفرعونية. كتب «شادي»:

«أيها الحاكم على كل من فلي ومن لم يفن. إذا ذهبت إلى بحر العدل

فإن الهواء لن يمزق قلحك

ولن يتباطأ قاريك ولن تكسر لك مرسي

وان يحملك للتبار بعيدا ولن ترى وجهها مرتعا،

حل هذا النص الذي ألفه «شادي» - إذا صححت وجهة نظرنا - مشكلة التواصل مع النص التالي الذي ورد منقوصا في «بريستيد»

«... ذلك أنك أب الليجيم... إلى آخره.

حول «شادي» أيضا بعض الجمل التي وردت في سرد «بريستيد» عن الكاهن الأعظم الذي أبلغ أوامر الفرعون بالإبقاء على الفلاح دين الفصل في أمره حتى يتفوه بكل ما عنده - حول ذلك إلى نص مباشر يطلعه الكاهن بشخصه:

«أبق على الفلاح دون أن تفصل في أمره

حتى يتفوه بكل ما عنده.

سجل كل ما ينطق به بدقة.

وفي هذه الأثناء زوده بالطعام والعون وليرسل خادم إلى قريته.

هذا انتهت الجمل التي تحولت من سرد إلى حديث مباشر.

أضاف «شادي» بعد ذلك من عنده من روح الفكر المصري القديم:

«هكذا يأمر الفرعون.  
الرب العظيم..  
ابن الشمس..  
إله الوجهين..  
الخالد المخلد..  
الحوار

## فى فيلم إخناثون

نحن الآن أمام مستوى آخر تماما بالنسبة للغة المستخدمة فى السيناريو بشقيه: الشق الخاص بوصف المشاهد وللقطات، والشق الخاص بالحوار. نقلة جديدة تماما جعلتها طبيعة الموضوع واكتمال اللصق الإبداعى عند «شادى».

نحن هنا لسنا أمام أفندية «المومياء» وأفراد قبيلة الحريات فى صراعهم من أجل الحفاظ على السر الذى توارثوه عبر الأجيال، ولا أمام الفلاح الفصيح يبت شكاواه طوال الفيلم، ولكننا أمام شخصيات من أصماق تاريخ مصر، أمحوتب، وجورمحب، ورعمسيس، وأخذان، والملكة تاي، ونفرتي، وكهنة آمون وكهنة آتون، ورجال من البلاد الأجنبية، وعشرات من الشخصيات الأخرى فى فخره حاسنة من تاريخ مصر، فقرة تحول دبلنى من تعدد الآلهة إلى الوحداية، ثم ردة مرة أخرى إلى التعدد، وكل ما أحاط بذلك من أحداث عظام.

يقول «شادى» إن منظور الفيلم عنده ليس إخناثون كشخص، وإنما المنظور عنده يتناول العهد السابق عليه والعهد التالى له.

لقد أمضى «شادى» أربعة عشر عاما فى عمله فى الإعداد لهذا العمل الضخم غير المسبوق، وقد قضيت شخصيا عامين كاملين متواصلين مع «شادى» عاكفين على ترجمة هذا السيناريو اللزهر بعد أن انتهى هو من صياغته بلغة فريدة رفيعة المستوى فى الوصف والحوار على حد سواء لدرجة تجعل منه كتابا ممتعا يستعذب المرء قراءته.

ويكفى هذا أن نـسـجـل بعض المقطعات من هذا السيناريو ونبدأ أولا بالجانب الوصفى.

## المشهد

### الثانى

صحراء - خارجى - وقت الفسق  
شئ يتلأأ بعيدا عند الأفق للخابى.  
أكان نجما وحيدا يعانى العذاب؟  
ألم يعد له مكان بين النجوم الخالدة فى السماء؟  
النجوم فى علاما تطل فى صمت غريب..  
فالعين لا ترى عمق المذاب..  
شئ يتلأأ بعيدا عند الأفق ثم يخبو.  
مرة ثانية.

هذه الاستعارات الأدبية للمبدعة هى جزء من التمهيد للحديث الجلى.. فقد مات ولى العهد تخلص.

وفى مرحلة أخرى من السيناريو نقرأ هذا المشهد:

خلال المداخل المظلمة المؤدية إلى داخل المعبد

المشاعل تسقط وهجا دافقا متنبذا  
فوق الصناديق البيضاء المطعمة،  
والأوانى

فيروزية اللون التى تملأ قوائم نحيلة  
من اللصنة. فى هذا الجو المعتم الذى

يترافق فيه الضوء. نرى أربعة  
من رجال القصر يعكفون على تعمد

وتعطير شاب نبيل فارع القامة -  
أمحوتب - ولى العهد المنتظر.

وهذا مثال لمشهد ثالث:

شاطئ النهر فى الضباب  
ملصقة مخفضة تمتد إلى داخل الدهر

على سطح الماء.  
جزيرة عائمة من الورد الأبيض

والبنفسجى تحيط بها.

سيمنكارع راعع أمام أخناثون

الذى يجلس على عرش من الزمن  
العتيق.

دخان البخور يتصاعد متمارجا ويطينا  
من بين ورد النيل.

أخناثون يضع التاج الذهبى فوق رأس  
سيمنكارع.

الأمرء والكتبة الملكيون راكعون على  
الشاطئ المنخفض فى الخلفية. حركتهم  
المتماوجة، ومصاييح الزيت التى فى  
أيديهم تدبى عن وجودهم فى هذا الجو  
الذى يكسو الضباب.

ونستعرض بعد ذلك بعض الأمثلة للحوار  
فى فيلم أخناثون:

صوت أمحوتب الثالث

(وهو يقرأ)

«أعلن أن الشريك فى الحكم أمحوتب  
الرابع قد اختار لنفسه اسم أخناثون الذى  
يحيا فى الحق».

كما اختار مدينة الأفق مستقرا له  
وعاصمة ثانية للبلاد.

مباركة مشيئة.

بلغوا كلماتى إلى أركان الأرض،

ومثال آخر:

## صوت أخناثون

«ما أعظم آلائك أيها الإله العظيم

إنها محبوبة عن عيون البشر

أيها الإله الأروحد الذى لا إله إلا هو

أنت خالق الأرض وفق مشيئتك

عندما كنت تحيا بمفردك.

خالق البشر والدواب والغزلان

وكل ما دب بالأقدام على الأرض.

خالق ما حلّق فى الذرا

ورفرف بجناحيه فى الأعلى،

وهذا مثال ثالث تجمع فيه بين الوصف

والحوار:

.. لقطة متوسطة لحورمحب ناظرا تجاه  
السهم ثم إلى أعلى نحو أخناتون.

.. أخناتون زاهدا في النظر إلى المسهم  
الملطخ بالدم (خارج الكادر) يستدير  
ويتحرك بعيدا عن الكاميرا

أخناتون

(مثقلا بالحزن)

«أعرف يا حور محب.. أعرف»

حور محب

(بليات)

«إنه سهم عدو قتل غريبا في طيبة،

.. أخناتون ينظر إلى الخلف تجاه حور

محب (خارج الكادر) بإبتسامة مريرة

وهو يستأنف طريقه

أخناتون

(مقاطعا)

«أى عدو من الأعداء؟

أعداء وأعداء.. يقتلون أعداء..

لا القتل نصنى على الأعداء

ولا الأعداء توقفوا عن القتل.

(نفس عميق)

أجيال تراث أجيالا

لاجديد..

ولا غير القتل شيئا.

.. حور محب يظهر في أقصى مقدمة

الكادر مطأطئ الرأس

حور محب

«ولا غير السلام من شيء».

.. أخناتون - غير متوقع هذا الرد - يتوقف

ويستدير إلى حور محب مقبلا جبينه.

أخناتون

«لم يكن ثمة سلام أبدا»

.. أخناتون يتقدم نحو حور محب وهو

يجمع شتات فكره

أخناتون

«ثمة حقبة من الزمان

ينسى فيها كلا الطرفين موثام

بعد أن يواروهم للتراب.

المنتصر منهم بحصى غنامته

والمهزوم ينسى خسائره..

حقبة من الزمان

حتى تظهر قوة جديدة أكثر درية على  
القتال

وأعظم بأسا من كلا الطرفين،

.. أخناتون يهبط المنصة خطوة خطوة

(إلى خارج الكادر)

حور محب يتبع حركته

(To C.U. Profile)

حور محب

«مولاي..

هناك قوة تنمو الآن في الشمال فلا تمهلها

حتى تصبح أكثر درية وأشد بأسا.

.. أخناتون يدخل الكادر فجأة ويثبت

نظراته على حور محب غير واثق بهذا

المظهر الجاد الذى لم يعود منه..

(في مواجهة بعضهم بعضا - لقطة

متوسطة - منظر جانبي)

أخناتون

(منهيا)

«لا يمثل هذا أى تحد لنا»

(مستمر شارحا)

«انظر..

إن للسحيمات في الشمال

تنقسم إلى صنفين:

الأمرء الوارثين، والدويلات الصغيرة

المستحدثة

التي شكلناها.

كلهم تعلموا في بلاطنا..

إن معارف الأجيال وحكمتها أصبحت

الآن في متناول أيديهم.

وانظر..

حينما يقف الاثنان متكافئين في صف  
واحد

وفى ظل راية إله واحد

ألا يغير ذلك مجرى العصور المقبلة؟،

.. حور محب متحكما في صبره يخفض

بصره ليتجنب نظرات أخناتون

حور محب

(متمسكا برأيه)

«إن الحيثيين يسرفهم الحديدية

بخيرون الآن مجرى العصور المقبلة يا

مولاي،

.. PAN

أخناتون يتحرك مبتعدا (مارا بجوار

حور محب To. M.C.U.)

أخناتون

(مقاطعا ورافضا ذلك)

«هراء..

سيوف الحديد لا تنتمى لدولة بعينها..

إنها بحوزة تجار متجولين يمكن

عصابات من المرتزقة يمكن شراؤهم أو

بيعهم في أية لحظة لمن يدفع أكثر..

لا ولاء عندهم لأحد.. ولا عقيدة تجمع

بينهم.

الشتات وطنهم.. والغلظة شبيهم..

والسلب والذهب هو غاية، مايطمعون إليه

وهذه الصفات لاتبنى أمة..»

.. حور محب (M.C.U.) - نافذ الصبر -

ينظر مباشرة تجاه أخناتون (خارج الكادر)

حور محب

«أؤتسل إليك يا مولاي

استدع رسولك

قبل قوات الأوان

(مقلعا ولكن بإخلاص)

«فلا نظام هناك ولاحكمة إنهم لا يؤمنون

إلا بالآلهة الطغشى للدماء التي تقود كلا

منهم إلى مطعمه».

.. أخناتون يدخل بمقدمة الكادر فجأة

ويتوقف مواجهها إياه مددهشا وغاضبا.

حور محب

(مستمراً دون مقاطعة وما يشبه الأمر)

أرسل لهم جيشاً جديراً باسماء

أخانتون

(متواتراً - بعد لحظة)

هل أصمت القوة بسيرتك

فلم تعد ترى غير هذا الحل ؟

حور محب

(معتدا بنفسه)

أنت الذى محتلتى هذه القوة

وأنا أحمل عبئها بولاء وفخر..

أمير أمراء قادة جند للفرعون.. هو أنا..

وبهذه الصفة

أخطبك الآن

لقد علمتلى أن أحيا بالحق

وبالحق أنجاس على مخاطبتك هكذا

لن أقف عاجزا متوانيا

وأنا أشاهد إمبراطورية تنفتت أركانها

وقد حكمت منذ فجر التاريخ،

أخانتون يخطر من اليسار إلى اليمين

بمصيبة ثم إلى (C.U.) بمفرده، ولكن

بصره مركز على حور محب دائما..

أخانتون

(يعقب بنفاذ صبر وعنف)

فجر التاريخ ولى وانتهى

وطرق الأسى قد استهلك

وعلىنا أن نجدد أنفسنا بأنفسنا وإلا

هلكنا..

حور محب (C.U.) وقد ثار غضبه أيضا

حور محب

«لن يهلكنا

إلا الأيدي المكية

والقوة المشلولة،

أخانتون يدخل الكادر بسرعة

أخانتون

«مشلولة حتى لا تستخدم فى منجبة

لا مطنى لها بين إخوة متناحرين

خلفهم إله واحد..

حور محب

(بصوت عال يالو)

«مرنى أن أعزل

(يخفض صوته ولكن بغيث)

لا أستطيع تحمل لقبى الأجوف،

أخانتون يتوقف لحظة مذهولا

PAN (slight) -

أخانتون يتحرك مبتعدا، فكره مشيت

وغاضب ثم يتوقف ويستدير بحدة

تجاه حور محب (خارج الكادر)

موجها إليه نظرة قاسية كمن يرفض

قبول هذا الواقع

- حور محب يدخل الكادر

حور محب

(متأثرا ولكن بحزم)

«مرنى أن أعزل يا أخانتون/ لا تجربنى

على خداعك

(سكون)

PAN -

أخانتون يستدير مبتعدا ليحبس دموع

الغضب التى كانت تتجمع ببطء فى

مقنطبه إنه لا يخطر إلى الخلف هذه

المرة.

ولكن يصعد ببطء على الدرج المؤدى

إلى عرشه

END OF PAN -

أخانتون يتوقف فى منتصف الممر

حور محب يظهر مرة أخرى فى

متنعة الكادر.. مثل شخص قد تجر

كلهما يقف صامتا

(كلهما منظر جانبي فى الإتجاه

نفسه)

ناظرين إلى الفراغ نفسه الذى أمامهم

كلهما يجذب نظرة الآخر وكلمات

الأخر حتى لا يكشف الصراع

العييف داخل كل منهما

أخانتون

(بتماسك عظيم)

«لن أمرك»

PAN (SLOW)+TRACK OR -  
ZM.IN (M.S)

أخانتون بخطوات متناقلة وحزن وقور

يستأنف طريقه إلى أعلى مارا بحور

محب الذى يخفض عيديه فى تفكير

عميق.

أخانتون

(مواصل دون مقاطعة

«أقولها من أعماق قلبى

ولكن إذا رأيت

ومن أعماق قلبك

أنه لن يكون بمقدورك

أن تتعبى

(فترة صمت)

عندئذ.. لن أقف فى سبيلك،

TRACK IN (SLOW) -

أخانتون يتوقف (بثلاثه أرباع

ظهوره)

منتظرا.. مصنفا.. أو غير قادر على

التقدم

(صوت الخطوات يتلاشى مبتعدا إلى

الصمت)

أخانتون يستدير فجأة حول نفسه تجاه

حور محب (خارج الكادر).

أصوّر أنه لا تعليق على هذا المشهد

المذهل الأخاذ الذى تتجلى فيه عظمة

«شادى، وإبداعه الفنى العالى، وفكره

السينمائى المتفرد، ولغته الساحرة الأسيرة

سواء فى الوصف أو الحوار.

إن القارئ لهذا المشهد يدرك تمام

الإدراك أن سيداريو أخانتون لمؤلفه

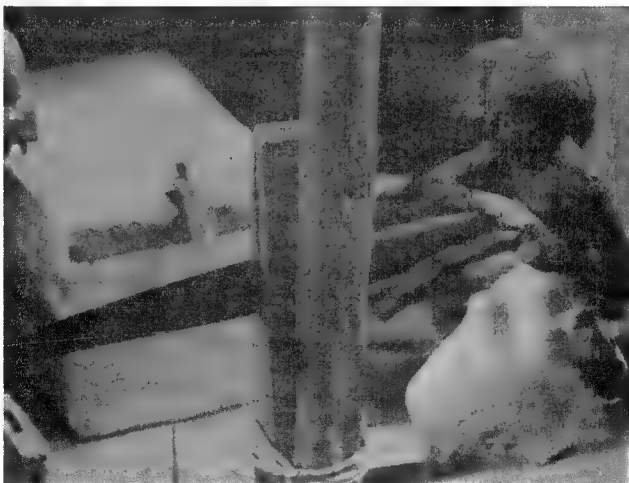
«شادى عهد السلام، لا يخرجها إلا

«شادى عهد السلام، نفسه. وعزاء

القارئ فى ظنى أن «شادى، قد ترك

هذه التحفة الفريدة لتظل باقية بين دفتى

كتاب. ■



من فيلم الكري



# كرسى توت عنخ أمون نموذج للإبداع الفني عند شادي عهد السلام

## هاشم النحاس

«رئيس المركز القومي للسينما لسابق ومستشار  
وزير الثقافة»

فالفيلم «المومياء» يعتمد على قصة من تأليف استمدتها من أحداث تاريخية معاصرة تتعلق بالعثور على مجموعة مهمة من الآثار الفرعونية. أما فيلم «الفلاح القصيح» فيستمد مادته من إحدى قصص الأدب الفرعوني. ويستعرض «ألفاق» مجالات الثقافة المصرية المعاصرة من فنون تشكيلية وموسيقى ومسرح وكتاب وغيرها. ويشير «جيشوش الشمس» حول لقاءات مع أبطال العبور. أما ثلاثية الحضارة المصرية فتتناول في كل منها موضوعاً أثريا له أهميته هي على التوالي كما تشير إليها عناوينها «كرسى توت عنخ آمون» الأهرام وما قبلها، رمسيس الثاني».

غير أن هذه الأعمال رغم تنوعها الواسع يجمع بينها بقوة وحدة الشعور

بستيعاد الطيف معتمداً على الموسيقى والمؤثرات التي تصاحب الصورة، بينما يتخذ فيلم «جيشوش الشمس» شكل الروبورتاج ويستخدم ممثل مشهورة «نادية لطفي» لتوجيه السؤال. أما في ثلاثيته العظيمة عن الحضارة المصرية التي بدأها بفيلم «كرسى توت عنخ آمون» فيمزج بين الخيال الروائي الذي يجسده التمثيل، والواقع التسجيلي الذي تجسده الآثار. ويأتى المزج بين العنصرين بميزان دقيق يصعب معه تصنيف العمل بين الروائي والتسجيلي وإن غلبت عليه سمة التسجيلية في رأيي.

ولإى جانب التنوع في الشكل لكل عمل من أعماله، نجد التنوع في المضمون، والتنوع في الهدف الثقافي.

يمثل شادي عهد السلام نموذجاً فريداً للفنان المبدع الذي لا يكرر نفسه في أعماله.

من النظرة الأولى لأفلامه ندرك على الفور تمايزها عن بعضها. كل منها يمثل شكلاً من أشكال فن الفيلم. وكأنه أراد أن يقدم النموذج لكل منها.

إذا كان (المومياء) هو فيلمه الروائي الطويل والوحيد ففيلمه (الفلاح القصيح) كان من نوع الروائي القصير، وأفلامه الأخرى وإن كانت كلها مما يمكن أن نطلق عليها أفلاماً تسجيلية إلا أن كل منها كان يمثل شكلاً مختلفاً عن الآخر داخل هذا الجنس الواحد من الأفلام.

فإذا كان فيلمه «ألفاق» يأخذ الشكل التقليدي - نوعاً - لفيلم التسجيلي إلا أنه



كرسى نوت صنع أسون

الفرعونية وأحدهما يمدد إلى الذهن - بعثرانه - الصفة نفسها التي كانت تطلق على جبرش للفراعة العظام، فهي «جبرش الشمس»، أى جبرش رع.. أى جند الله ولكن بترجمة فرعونية.

والى جانب وحدة الشعور بالصرية التي تجمع بين أعمال شادى على نحو خاص، يجمع بين ثلاثيته عن المضارة على نحو أخص بعض السمات الأساسية. وهي بقدر ما تؤكد وحدتها الخاصة داخل الإطار العام لأعمال «شادى» تنحصرها تميزها الفريد، سواء على مستوى هذه الأعمال أو على مستوى السينما المصرية عامة.

وأول هذه السمات المميزة للثلاثية هي طريقة المعالجة الفنية للفانسة التي

«جبرش الشمس»، هو بمثابة أنشودة حب. وتقدير للجلدى المصرى المعاصر الذى حقق معجزة العبور.

وتمثل ثلاثية المضارة عودة إلى الأجداد ولكن بشكل آخر يختلف شاماً عما سبق تناوله فى «الموهما» والفلاح الفصيح. ويروج «شادى» فى هذه الثلاثية نمو التعبير المباشر عن هذه المصرية وتجهدها من خلال ما يتناوله من موضوعات أثرية بعيدها.

والمصرية عند «شادى» هي الفرعونية أساساً. ويصنع هذا شاماً من البروسوعات التي تكرر حولها أفلامه، حتى النيليين الذين يتناولون فيها مصر العيلامية لا يخلو أى منهما من السلام

الصديق بمصريتها، وهي فى مجملها بمثابة تجليات متنوعة للمبادئ السينمائية تؤكد من زوايا مختلفة الشعور بالصرية والاعتزاز بالانتماء إليها. يتجلى ذلك فى نقطة الولى التي تلتاب «وليم»، (عقب موت الأب) فوقف فى وجه تذكير حافظاً على التوسعات الأجداد فى فيلم «الموهما». كما تتجلى هذه المصرية فى بحث الصداقة للشخصيات الفرعونية فتتحرك أمامنا على الشاشة من خلال إحياء نص فرعونى قديم فى فيلم (الفلاح الفصيح).

ويعتبر «آفاق» فى نظرى فصيحة حب لما يراه «شادى» جديراً بحبه من وجهة ثقافتنا المصرية المعاصرة. كما أن

سبق الإشارة إليها تجمع بين التمثيلي والتمسجولي، فالמושوع (التمسجولي) المطروح في كل منها عن الآثار يتم عرضه من خلال أحداث تمثيلية لها بعض الملامح الدرامية الخفيفة بالقدر الذي يسمح بتحقيق جاذبية العرض للمشروع دون أن يتنافس في الأهمية أو يطغى عليه. بل على العكس يتم توظيفه بحساسية دقيقة لتعميق المعاني المطلوبة. فالدراما هنا لا تقصد لذاتها وإنما لخدمة هدف ثقافي محدد.

وقد حرص «شادي» على استخدام التمثيلين أنفسهم في أجزاء الثلاثية ليقوموا بالأدوار نفسها في كل منها. وهم المم الشاب الذي يصور الآثار ويعد عنها رسالته للماستير وابن أخيه الطفل الذي تركه أبوه ليكون في رعايته أثناء سفره للعمل في الخارج. والأسطى «حسن» النقاش صديق الاثنين.

وعن طريق هذه الشخصيات الثلاث نتعرف في كل مرة على الموشوع الذي يتناوله كل جزء من أجزاء الثلاثية، حيث يعمل الأسطى حسن داخل المتحف المصري، ويصحب المم ابن أخيه الطفل معه إلى مواقع عمله حيث الإثارات التي يدرسها ويصورها، كما يجتمع بين أجزاء الثلاثية ويبرزها نوعية الخطاب الذي تبجمله وهو ما يتحدد وفقا لدوعية الجمهور الموجه إليه الخطاب. ولنباحظ أن هذه الثلاثية تتوجه بالخطاب على نحو خاص إلى الأطفال من تلاميذ المدارس، وإن كان مستوى الخطاب رغم بساطته في العرض به من العمق ما يفرى الكبار بالمشاهدة. ومن هذه الناحية يصل «شادي» بهذا العمل إلى مستوى الثقة من كبار الفنانين العظام الذين يجتمع حول أعمالهم الكبار والصغار معا، حيث يجذب كل منهم في العمل المثقة الثقافية المناسبة له. وهو ضمن ما يكشف عنه التحليل التالي للجزء الأول من الثلاثية.

«كرسى توت عنخ آمون» كنموذج للإبداع الثقافي عند «شادي عبدالسلام».

\*\*\*

.. يبدأ الفيلم بتقديم شخصيته الرئيسية توت: شاب في حوالي الثلاثين وطف في التاسعة، قادمين من ميدان التحرير ويتجهان إلى المتحف المصري للآثار. يضعان معدات التصوير على أحد المقاعد الحجرية بحديقة المتحف الخارجية وينظران راكبين القسم الذي يقبل بعد برهة، ويسيران معه إلى الداخل.

من خلال الحوار بين الشاب والطفل ثم حوار الشاب مع رئيس القسم نتعرف على الشاب محمود ومهمته والطفل صلاح وعلاقته بمحمود وسبب مصاحبته له ومها «الطعم شيئا عن تاريخ بلاده» كما يقول محمود لرئيسه عندما يسأله عن الطفل.

بهذه المقدمة (من خلال مشهدى الافتتاح) يتحدد إلى جانب الشخصيات الرئيسية المكان والموشوع المقصود بالعرض والهدف منه بل والجمهور الموجه إليه العرض أيضا. وهو أن يتطم الأطفال من أبطال صلاح شيئا عن تاريخ بلادهم.

ويغيد البناء الدرامي هذا بتجذب المباشرة السوجية في توجيه الأطفال تاركين لهم فرصة للتوحد مع قريتهم على الباشية.

«عند باب العشرة التي يجرى داخلها ترميم كرسى توت عنخ آمون يواجه الأستاذ مضطربا محمورا بالتعبية إلى عدم الدخول لغير العاملين. مشدرا بذلك إلى الطفل صلاح الذوق ويطلبه معه محمود إلى تركه إلى جانب الباب على وعد بالعودة إليه سريعا. ولكن كيف للطفل لأن أن يرى الكرسى وما يجرى به

الآن من ترميم وهو موضوع اهتمامنا الأساسى؟

قبل أن يقدم السيناريو الحل لهذه المشكلة التي هي الأساس عقبه دراسة لحفز الإثارة، ينتهز الطفل الفرصة ليتجول حوله متاملا بعض الآثار فيترقب عند جزء من تلال حجرى لقبضة يد ضخمة على الأرض. يدور الطفل حولها وبعد أصابعها بينما تسمع من خارج الصورة صوت الأسطى حسين النقاش (الذى يظهر فيما بعد) والصوت يغنى «أوبك في إيدى يا عم نعدى الوطن بالدم ونبقى وحدة ويد واحدة...»

إن الإفصاح بهذا المقطع من الأغنية عما يمكن أن ترمز إليه هذه القبضة من معنى فريد وشديد الوضوح لا يبرره غير أن الفيلم موجه إلى الأطفال، ومن الملاحظ أن جزءا مماثلا لقبضة يد حجرية ضخمة دارت حوله بعض أحداث رائعة «شادي» الأولى «المعمها»، ما يؤكد أن هذه القبضة وما تتعلمه من معنى تمثل أحد الأفكار المصرية في ذهن «شادي». وإفصاحه هذا عن معناها الرمزي في ذهنه يلقى الضوء على استخدامهما في فيلمه السابق مما قد يساعدنا على فهم بعض أبعادها التي لم ينته إليها النقاش من قبل.

ويقبل «الأسطى» حسين، ويذبحه مساعدا بفرشان ملاقات من البلاستيك فوق التماثيل لحمايتها من تساقط الدخان عليها أثناء نقش الحوائط والسقف. غير أننا لا نراه فيما بعد يدهن الحوائط بفخر ما نراه يفرش هذه الملاقات البلاستيكية فوق التماثيل في كل مرة. ولم يكن تكرار هذه الحركة عن قصور في ابتداء حركة أخرى يقوم بها الممثل وإنما جاء تكرارها لتأكيد المعنى الرمزي لها وهو ما تعبّر عنه الحركة بذاتها من الاحتضان والتماوية والحرص على الأثر.



ومما يؤكد ذلك لجموعه «شادي» إلى تأكيد المعنى نفسه بصورة أخرى في مشهد آخر يأتي فيما بعد عندما يظن «محمود» أن «الأسطى حسين» يدخل أثناء عمله داخل المتحف فيؤنبه بشدة على ذلك، ثم يتبين أن ما كان يظنه سيجارة في فم «الأسطى حسين» لم يكن غير القلم الرصاص الذي يستخدمه في عمله. لكن الدرس الذريوى المقصود يمكن قد وصل إلى الصغار.. والكبار أيضا، خاصة وأنه يتبع هذا المشهد بشعور «حسين» بالضييق وخروجه من المتحف ليدخل سيجارته بالحديقة الخارجية، فيؤكد الدرس بأهمية الحرص على الآثار والحفاظ عليها سلبا (بالأنابيب) وإيجابا (بتقديم التصرف السليم).

.. وعندما يخرج «محمود» من الغرفة المغلقة التي حرم صلاح من دخولها يكون من الطبيعي أن يهرع «صلاح» إليه بالسؤال عما دخل هذه الغرفة ويرد عليه عما بأن دخلها كرسى العرش «لثوت عنخ آمون» حيث يجرى ترميمه. ويطلب «صلاح» أن يراه فيحمله معه على كتفه ليلقي ينظره إلى الداخل من خلال النصف العلوى الشفاف من زجاج الباب. ويسأل الطفل بعض أسئلته عما يراه ويوجب عنها معه وهما على هذا الوضع.

وإن كنا قد نفذنا مع الطفل إلى الداخل بهذه الحيلة التي لجأ إليها معه، إلا أن الحائل بين الطفل والداخل يظل أيضا قائما مما يبقى على عامل الإثارة ويضاف إلى مميزات هذه الحيلة أيضا أن تسمح برؤية جمالية خاصة لما يجرى بالداخل تحدها زوايا الرؤية كما تعبر عن الصميمية بين الطفل وعمه الذى يرفعه على كتفه.

وفى اليوم التالى عندما يترك «محمود» الطفل خارج الغرفة. يصعد

الطفل - بدعوة من «حسين النقااش» - إلى أعلى السلم الخشبي ليشارك ما يجرى داخل الغرفة. ويفاجأ «محمود» بهذا الوضع فيصرع نحو الطفل بأمره بالهبوط خشية أن يقع من فوق السلم، ويقدم له بدلا من ذلك مقعدا صغيرا ليقف عليه حتى يمكنه اختلاس النظر إلى الداخل من خلف زجاج اليااب العلوى. على أن يتجنب اكتشاف ركيس القسم لوضعه. ويستقر الاتفاق على اتخاذ هذه الحيلة، فمشاهد مع الطفل ما يجرى داخل غرفة الترميم.

وإن كنا نتابع ما يجرى داخل الغرفة من خلال عيني الطفل «صلاح»، فالعلامات التي تتلحق بما نراه تصلنا عن طريق الأسئلة التي يوجهها «صلاح» إلى عمه عندما يلتقى به فهو يسأل عن عدد القطع التي يتكون منها الكرسى، وهل جميعها من الذهب، وعمر الكرسى، هل هو أقدم كرسى فى التاريخ؟ وعندما يعبر الطفل بحماس عن رغبته فى معرفة كل شىء يذكركم العلم محمود برسالة الفيلم التعليمية عندما يرد عليه: «أوه أmaal أنا جايك هنا ليه عشان تعرف الحاجات ديه»، ثم يردف بما يؤكد الأهمية التعليمية العامة لما نراه بقوله: «الناس بتيجي هنا عشان تتعلم».

.. ولاتسوقف أسئلة الطفل عن الكرسى. كما أنها لا تقتصر على الكرسى وحده وإنما تمتد لموضوعات أخرى مما يتعلق به. ففى كل مرة يصعد فيها على المقعد الخشبي ليتابع ما يجرى داخل الغرفة يوما بعد يوم تثور فى ذهنه أسئلة جديدة يقيها على عمه وهما داخل طرقات المتحف أو خارجه فى البيت أثناء ممارستهما لحياتهما اليومية.

ومن الطبيعى أن يكون أول الموضوعات المتعلقة بالكرسى والتي يسأل عنها الطفل: من هو صاحب

الكرسى؟ الذى يطم من عمه - إجابة على سؤاله - أنه تولى الحكم وعمره ٩ سنوات أى فى عمر «صلاح». وعندما يأخذه عمه فى اليوم التالى لمشاهدة ثوت عنخ آمون شخصيا - كما وعده - تكتشف معه وهو يصوره (فى لقطة متوسطة) إلى جانب اللتمثال التشابه الشديد بين وجهى صلاح والتتمثال. ولا يأتى التعليق الشعبي الذى يطلقه «محمود» «يخلق من الشبه أربعين» من قبيل الفكاهة أو الإيضاح لجمهر الفيلم. وإنما يأتى - أيضا لإبراز وتأكيد الدلالة التى بنجرها مثل هذا التشابه العجيب عن علاقتنا بالأجداد رغم آلاف السنين التى تفصل بيننا وبينهم.

.. وفى البيت يقب «صلاح» بين يديه مسرورة مع «ثوت عنخ آمون» على كارت كبير. ونظم من الرسالة التى يكتبها إلى والده على ظهر الكارت أنه سيرى فى القدر «أخناثون» أخا «ثوت عنخ آمون».

وأمام تمثال «أخناثون» فى اليوم التالى يذكر «محمود» عن صاحبه أنه أول من دعى إلى عبادة إله واحد. ثم يسأل «صلاح»: «عارف «نفرتيتى»؟ الجميلة؟ ده بيتقى جوزها» ثم يأخذه إلى تمثال منخم ولأمحتب الثالث «والى جانبه الملكة «تى» العظيمة» والذى «أخناثون وثوت عنخ آمون». ومن ثم يتم تعريف «صلاح» بأعضاء الأسرة الملكية التى ينتمى إليها صاحب الكرسى ويسمع بذلك موضوع الكرسى ليصبح مدخلا إلى معرفة عصر بقدر ما يصبح دلالة عليه.

.. ومن خلال التعريف بهذه الأسرة ينتهز «محمود» الفرصة ليقدم لابن أخيه الطفل نموذجا من البحث الأثرى البسيط لإقبات حقيقة اللب بين «ثوت عنخ آمون» ووالديه. ويتخذ «محمود» طر

هذا النموذج البحثي مبخلا إشكاليا وهو يشير إلى التمثال المزدرج للوالدين بقوله: «فيه ناس يبقولوا إن ده أبوه وأمه وناس يبقولوا أنه جده وجدته ويسأله: «صلاح، وأنت رأيت أبوك إيه؟» فيرد عليه: «أبوه وأمه ويسأل الصبي: وعرفت إزاي؟» فيأخذنه عنه ثوبت له ذلك أثريا.

ونرى فى لقطة قريبة حفلة شعر للملكة «لى» فى داخل فترية بينما نسمع صوت «محمود» ويقول عنها: كانت محبوبة داخل التابوت الصغير ده «ونرى التابوت الثانى بينما يواصل الصوت» والتابوت ده كان جوه التابوت الذهب الكبير ده». ونرى التابوت الذهب الكبير وهنا يقول «محمود»: كل دول لقوهم معاه فى مقبرته. شفت اهتم ببها إزاي.. تبقى أمه وإلا لأ؟

ولا يفلت «شادى» هذه الفرسة لينهى الحوار بين «محمود وصلاح» باستنتاج مدى الحب الكبير المتبادل بين الأم وأبنتها. فنجاوز هذا المشهد بذلك أهميته التعليمية إلى تحقيق أهمية فترية، فهو إلى جانب ما يقدمه من معلومات.. يطرح ببساطة منهاج علميا للتفكير والبرهنة على أساس الدلائل العسية. كما أن الاستنتاج الذهني الذي تتوصل إليه عن الرابطة الأسرية يؤكد قيمة اجتماعية لها أهميتها وخاصة بالنسبة للنشء.

.. وكما كان الكرسي مدخلنا إلى التعرف على صاحبه وأسرة الملكية، يكون الكرسي أيضا مدخلنا إلى التعرف على أمد وجوه الحياة الحرفية عند الفراعنة، ونعني بها حرفة التجارة وأصحابها. ويأتى ذلك تلقائيا عندما يلاحظ «صلاح» أثناء مقابته لعمليات ترميم الكرسي الأخير - عدم استخدام المسامير فى تركيب أجزاء الكرسي ببعضها (حيث يتم التركيب بالتمشيق) مما يثير تساؤلاته التي يوجهها إلى عمه

«محمود» حول هذه الطريقة الفريية عليه.

لا يجيب «محمود» على أسئلة «صلاح» هذه المرة وإنما يحيله إلى الأستاذ «مجدى» الأثرى المسئول عن قسم التجارة فى المتحف. ويتحقق للفيلم بهذه الإحالة التوزيع للمحتب لشخصية الشارح، كما أن استماعه الأستاذ «مجدى» بوسائل أخرى مقنوعة للشرح يضفى الحيوية على شرحه، وتكمل هذه الوسائل فى الصور والرسومات الإيضاحية والنماذج المصنوعة بالإضافة إلى الأدوات الأثرية الحقيقية المتوفرة.

ويطلع صلاح بذلك على أدوات للتجارة عند الفراعنة وطريقة استخدامها. ويشاهد نموذج لدكان التجارين وهم يعملون. ولايسى الأستاذ «مجدى» أن يأخذ «صلاح» إلى متال نجار الملك ولسه «تولين» وإلى جانبه زوجته. مما يسهل «صلاح» كثيرا برؤيته.

والملاحظة الطريفة التي لايد وأن يدركها كل من كان قريبا من «شادى»، أن الصوت - للمصاحب لشخصية الأستاذ «مجدى» هو صوت «شادى» نفسه. ولا أدري الدوافع النفسية أو العملية التي جعلته يلجأ إلى ذلك، لكنه حسنا فعل، فقد قدم بهذا العمل نموذجا فريدا للأداء الصوتي التعليمي بما فيه من حنان ودفء وعشق وتأمل

.. وإذا كان الكرسي يحيلنا إلى موضوعات أخرى تتعلق به ولها أهميتها، إلا أنه يظل هو الموضوع الأساسي المطروح الذي نتشوق إلى اكتشاف أسرارهِ وتوقع جمالياته، لذلك كان من الطبيعي عقب متابعة تركيب ظهر الكرسي داخل غرفة الترميم المتلفة، أن يفتلنا الفيلم إلى «محمود» حيث يشرح لمعالج محتويات ظهر الكرسي التي تكون الشكل الفني له.

ولما كان من الاستحالة استخدام القطع الحقيقية التي يتكون منها الظهر فى شرح - محتوياته نظرا لأهميتها التاريخية القصوى من ناحية وتمدها ويفقدها أيضا، لذلك يلجأ «شادى» إلى شرحها فى فيلمه عن طريق «محمود» بواسطة الوسيلة الفنية التي يحمل بها وهي التصوير الفوتوغرافي. فنبأتى هذا الاستخدام منطقيا مع عمل محمود إلى جانب كونه عمليا حيث تتوفر إمكانياته ويسهل استخدامه.

يعرض «محمود» على «صلاح» مجموعة من الصور تمثل كل صورة منها جزءا معينا من محتويات ظهر الكرسي. وقد تم فحص صورة كل جزء بحيث تظهر ماثلة لحقيقته الطبيعية فى الشكل بكل انحنائه وألوانه. ونظرا لصغر أحجام هذه الأجزاء يلجأ شادى إلى استخدام اللقطة القريبة جدا فى هذا المشهد للعرض وإبراز كل جزء. فعندما يقدم «محمود» الصورة التي تمثل الوجه (وهي مقصوصة حول الوجه بدون إطار) نرى يد «محمود» فى لقطة قريبة تضع الصورة على جسم مسطح بينما نسمع صوته: «أدى صورة الباروكة فى موضعها أعلى صورة الوجه، والصوت يواصل: (وأدى الباروكة منحوتة من الحجر الأزرق وعليها الناج من الذهب الخالص)».

وهكذا يتم وضع قطعة بعد قطعة من صور الأجزاء التي تمثل صورة «توت عنخ آمون» الموجودة على ظهر الكرسي حتى تكتمل الصورة، وصوت «محمود» يواصل تحديد الشكل واللون والمادة الصنوع منها كل جزء وطريقة تركيبها، مستعينا فى الصورة بالإشارة بأصبعه لمناطق معينة كلما لزم الأمر، حتى يصل إلى آخر أجزاء الصورة وهو الحزام المرصع بالأحجار الكريمة.

بهذه الطريقة، مستخدماً أبسط الوسائل المختلفة والمناسبة وأكثرها فاعلية (الصورة الفوتوغرافية، القطة القريبة، الصوت من خارج الكادر) يلجج محمود أو «شادي» بمعنى أصح، في تعريف «صلاح» (وتعريفنا) بكل محتويات ظهر الكرسي العديدة وطريقة تركيبها المعقدة لتأخذ شكلها الجمالي الذي انتهت إليه، مما يقرئنا كثيراً من تقدير القيمة العالية لهذا العمل وتذوق ما به من جمال والاحترام الميق لصانعه.

.. واستكمالاً لتعريف صورة الكرسي كله (وليس الظهر فقط) إلى الأذهان يلجأ شادي إلى استخدام الصور الفوتوغرافية مرة أخرى ولكن بطريقة مختلفة حيث يهذي «مصور» لصلاح مجموعة من الصور تضم كل منها صورة جزء كامل من أجزاء الكرسي بحجمه الطبيعي. وفي البيت يلجأ «صلاح» إلى كرسي عادي بمساند يغطي كل جزء منه بصورة الجزء المكمل له في كرسي «توت عفش آسون»، على أمل أن يكون في ذهنه (ونحن كذلك) صورة متكاملة للكرسي.

ولاشك أن هذا التصرف إلى جانب ملامته في التعبير عن روح الطفولة لدى صلاح لا تخفى أهميته كوسيلة تربوية لإثارة الخيال كما أنه يهدد للانتقال للشهد التالي الذي نتابع فيه مع «صلاح» المراحل الأخيرة من تشويق أجزاء الكرسي الحقيقي ببصتها. وتظهر ملامح الكرسي بوضوح لأول مرة داخل غرفة الترميم.

إن فرصة «صلاح» برؤيته للكرسي - أخيراً وقد اكتمل تركيبه التي يمان عنها لعمه وهو يجري قافزاً نحوه في حديقة المتحف، ليست مجرد تعبير عن فرحة طفل، ولكنها أيضاً تعبير عن الفخر والاعتزاز بعمل الأجداد. وهي دعوة لبقية أقرانه «من المشاهدين» لمشاركته

هذا الاعتزاز. ويؤكد هذا المعنى رجاء «صلاح» لعمه في البيت. بالمرافقة على دعوة الاثنين من أصدقائه بالمرسة لمشاهدة الكرسي.

.. يمثل الكرسي اللحن الأساسي في هذه السيمفونية السينمائية وكما يكون اللحن الأساسي بمثابة القاعدة التي تقوم عليها بقية الألحان، تخرج منها وتعود إليها، كذلك ظل الكرسي. لذلك لزم قبل أن نعود للكرسي مرة أخرى وأخيرة ينتهي بها الفيلم بعد أن انتهى العمل في ترميمه أن نتركه لتتابع مع «صلاح» وصاحبيه بعض اللقطات التي تشهد لهذه العودة الذرية والنهائية.

قناع «توت عفش آسون». من انذهب الخالص. يعبر بقوة وجمال عن ملامح صاحبه نغمة أثرية تلو فوق كل تقدير. لذلك نرى للقناع ملاماً الشاشة وحده ويقبل صلاح مع صديقه يعبر لهما من اعتزازه وفخره بهذا القناع «الذي لف العالم كله» على حد تعبيره.

وبينما هو يقدم لصاحبيه بعض المعلومات عما يشاهدونه من اللوالبث التي كان القناع داخلها، يقبل عليهم العم «محمود» الذي يدعوهم إلى الإسراع معه للحاق بمشاهدة موكب الكرسي. ويهرول الجميع يتلقون من مكان آخر بحثاً عن زاوية أفضل للرؤية.

.. وتكلى مهارة «شادي عبد السلام» في استخدام اللغة السينمائية التي تكشف عن أسلوبه في تقديم موكب الكرسي المهيب، حيث يحمله على حفة مجموعة من الرجال وحملهم بعض المسؤولين. والجميع يصعد على درجات السلم للعرض بحركة بطيئة يفرسها (على مستوى الواقع) الحرس على اللتحفة التي يحملونها، لكنها تجر (على المستوى الرمزي) عن الهيبة والعظمة والجلال مما يشع من الكرسي وتاريخه

وما يدل عليه وقد أصبح دلالة على عصر بأكمله.. وبأله من عصر!!

والقطة بزواية من أعلى فيبدو الكرسي في القتب محاطاً بالرجال كما تبدو الحركة المساعدة من أسفل الكادر إلى أعلاه وكأنها صاعدة إلى السماء. وحتى يطل شادي لهذه الحركة أطول مدى ممكن لتأكيد معانها والتمتع بجمالها بجعلها يمثل ضعيف إلى اليمين مما يسمح لحركة الصعود عند نهاية مجموعة درجات السلم أن تدور بينها لتواصل الصعود لمجموعة الدرجات التالية حتى تختفي أعلى يمين الكادر.

وعندما يواصل الموكب حركته الجليئة داخل الممر متجهاً من الشمال إلى اليمين في طريقه إلى مقر الكرسي الأخير يتم التصوير بكاميرا على عربة تتابع حركة الموكب بسرعة نفسها وفي الاتجاه نفسه من الشمال إلى اليمين وخلال المتابعة يقطع الزاوية بهذا وبين الموكب التحف الأثرية المختلفة المعروضة بطول الممر، مما يكلف المنظر ويجسد أبعاده المكانية من الناحية الجمالية الحسية، كما يوهي من ناحية المعنى بمشاركة بقية الآثار احتفالها بقدوم الكرسي واستقبالها له في عودته ليمثل مكانه فيما بينها، ويسترد مكانته التي غاب عنها أثناء ترميمه.

.. ولا ينتهي الفيلم بوضع الكرسي داخل الفترية للزجاجية الكبيرة الخاصة به، ولا بد أن يدور حوله «صلاح» ثم يتوقف ليلقي عليه نظرة انبهار برفع بعدها كفيه ليصفق إعجاباً بما يراه. ولكن كان علينا أن ننظر حتى تكتمل بعض العلاقات ومنها العلاقة المترتبة بين «صلاح» والأسناد «مصطفى» رئيس القسم الذي لم يرحب بوجود «صلاح» في بداية الفيلم وحرمة من دخول غرفة الترميم.

إن الأستاذ «مصطفى» يأتي في اللحظة الأخيرة لينحي «محمود» عن كاميرته التي أعدها على الحامل لالتقاط صورة الكرسي داخل فتريته. ويحلى الأستاذ «مصطفى» على الكاميرا لينطق الصورة بنفسه. ويفاجأ صلاح بإشارة من الأستاذ «مصطفى» تحلى رغبته في تصوير «صلاح» مع الكرسي.

وعلى الصورة الفوتوغرافية التي تضم وجه «صلاح» المبتسم وخلفية الكرسي تنزل عناوين الفيلم.

وبذلك تكتمل دائرة العلاقة الدرامية بين «مصطفى» و«صلاح» التي فجرتها البداية وخلفت توترا بين طرفيها. فتكون هذه الصورة بمثابة النهاية السعيدة لهذه العلاقة كما تكتمل دائرة العلاقة - على أفضل ما يكون - بين «صلاح» والكرسي. وتكون صورته معه بمثابة السكافة التي يستعقبها جذارة عن عطفه للكرسي وقد نجح في أن يجعلنا نشاركه هذا العشق. والفصل لمهدد للفيلم «شهادي عهد السلام».

\*\*\*

ومن التحليل السابق يمكننا أن نخلص لأهم الأبعاد التي تعتمد سمات هذا الفيلم النموذج على النحو التالي:

### التعليمية:

وهي أبرز ما يميز به هذا الفيلم الذي يقدم واحدا من أنصغ نماذجها إن لم يكن أنصغ ما قدمته السينما المصرية في هذا المجال.

ويتمثل هذا البعد فيما يقدمه الفيلم من معلومات وفيرة عن موضوعه الأثري القنى وقد حرص الفيلم على تقديم هذه المعلومات على جرعات يفصل بينها مواقف درامية تسمح باستيعاب ماتقدم منها وتهدد لما يؤولها. كما يميز بتعدد وسائل الإيضاح اللازمة لاستيعاب

معلوماته من صور فوتوغرافية إلى رسوم إيضاحية إلى نماذج مخضمة بالإضافة إلى الآثار التي هي محوره الأساسي كما لجأ إلى تدوير الشارحين فلم يقتصر على العم محمود وإنما تحمل الأستاذ «مجدى» جزءا من الشرح كما قام الطفل نفسه بتقديم بعض المعلومات لصديقه فى النهاية.

ورغم وفرة المعلومات وكثافتها فهي تتراكم معا، حيث تدور جميعا حول بؤرة رئيسية واحدة هي الكرسي. وبذلك حافظ الفيلم على مبدأ الربط بين المعلومات الذى يمثل مبدءا أساسيا فى التعلم، بالإضافة إلى وضوح العرض وبساطته.

### التربوية:

لا يقتصر الفيلم على تقديم المعلومات مراعى المبادئ التعليمية الصحيحة، وإنما يتعمق تأثيره بما يطمح إليه من غرس اتجاهات تربوية سليمة لدى المتلقى بما يحول على صياغة حياته بشكل أفضل.

ولعل أهم ما يقدمه الفيلم من هذه الناحية هو النموذج للتفكير العلمى السليم من خلال البرهنة على العلاقة الأسرية بين توت، عتيق، آمون وأمه من خلال الدلائل الأثرية الملموسة وتحليل العلاقة بينها.

ومنها أيضا إثارة للخيال قالفيلم كله قائم على إثارة الخيال شأنه فى ذلك شأن أى عمل فنى نامضج فترية جزء من الكرسي مثلا كفسل بإشارة الخيال لاستكمال صورته فى الذهن، ومشاهدة النماذج المجسمة داخل مكان التجارين وهم يعملون كفيل بتصوير الحركة، ولكن للفيلم تضمن من المشاهد ما هو بمثابة تدريب على تنشيط الخيال مثل مشهد صلاح وهو يتولى أحد كرسي البيت بصور الأجزاء المختلفة لكرسي توت عتيق آمون لمساعدته فى خلق صورة ذهنية عن الكرسي.

ومن أبرز توجيهات الفيلم التربوية التي اهتم بغرسها تنمية الشعور باحترام الآثار بالحرص على حمايتها. يتضح ذلك بداية من منع غير العاملين من دخول غرفة الترميم ومنهم «صلاح» الذى ظل خارجها طوال الفيلم رغم تشوقه لمشاهدة الكرسي داخلها، كما يتضح من الاهتمام بتغطية الآثار. وكان أعنف مشاهد الفيلم دراميا حول مسألة منع التدخين داخل المتحف على نحو ما سلف ذكره احتراما للنظام المعمول به حماية للآثار.

ومن التربوية أيضا ما دار بين «صلاح» وعمه حينما يسأل «صلاح» عمه إذا كان سيسافر للعمل فى الخارج مثل أبيه بعد الانتهاء من رسالته فيجيبه عمه بالنفى «لا يا صلاح الشغل كثير هنا ولازم يتعمل».

وقد مر هذا التوجيه سريعا دون تأكيد ضمن ما يدور بين «صلاح» وعمه من حوار مما قد لا يسمح للمشاهد بإدراك العلاقة بينه وبين موضوع الفيلم. ولكن إذا أدركنا أن الشعور بالانتماء هو غاية الفيلم أدركنا قيمة العبارة وإرتباطها بغاية.

إن أهم الاتجاهات للتربوية التي يغرسها الفيلم فى النفوس هو الشعور بالانتماء، ويغرسه الفيلم من بداية إثارة التشويق لرؤية الأثر واكتشاف التشابه الشديد بين الطفل وتمثال توت عتيق آمون، مروراً بكل حوادث الفيلم التي تعمل على تنمية هذا الشعور من خلال ما تخلفه من مشاعر الحب الذى يدمج فيه نمر معرفتنا به وطريقة تناوله الحميمة له.

### الحميمية:

وهي البعد الأساسى فى الفيلم الذى يحكم كل العلاقات. تكشف عنها العلاقة بين «صلاح» وعمه «محمود» الذى يحرص على أن يصحبه معه، وأن

يعلمه، ويحمله على كتفه إذا لزم الأمر ويهديه الصور، ويشبع تشوقه للمعرفة.

كما يكشف عنها علاقة الحب بين توت عنخ آمون وأمّه التي يوضحها الفيلم عن طريق الآثار الملموسة. وأيضاً نجد هذه الحميمية بين «صلاح» وأصدقائه الذين يحرصون على مشاركتهم له في متعة التعرف على الآثار. حتى العلاقة المتوترّة الوحيدة بين «صلاح» والأستاذ «مصطفى» تنتهي بالمصالحة مع نهاية الفيلم.

ولا تقتصر هذه الحميمية على العلاقات الموجودة في الفيلم بين الأشخاص وبعضهم وإنما تمتد أيضاً بين الإنسان والآثار. وهو ما تؤكدّه علاقة كل شخصية من شخصيات الفيلم بالآثار ابتداءً من الأستاذ «مصطفى» الذي يحرص عليها بكل حزم. ومروءاً بالأسطى «حسين» الذي يخشى عليها من إسائها بدهاناته أو دفان سيجارته.

ولسا بحاجة للقول إلى أن علاقة كل من «صلاح» وعمه بالآثار هي علاقة عشق حقيقية وكانت صورة «صلاح» مع الكرسي في نهاية الفيلم أفصح تعبير عن هذه الحميمية التي ترتفع إلى مستوى العشق.

## احترام الطفل

### وأبراز روح الطفولة.

لم أشاهد فيلماً مصرياً يحترم الطفل ويعلم روح الطفولة على هذا المستوى من العلمية والعمق كما في هذا الفيلم. معظم أطفالنا للأسف - إما أن تقدم للطفل المعجزة الذي هو مصغر رجل أو مصغر امرأة كما قدمت الأفلام الروائية الطفلة «فيروز» أو أنها تعامله باعتباره كائناً مختلفاً أو غريباً كما يتضح في كثير من برامج الأطفال التلفزيونية. ولكن «شادي» في هذا الفيلم يقدم لنا نموذجاً

فريداً في التعامل الصحي والصحيح مع الأطفال سواء على مستوى الأداء للممثل أو مستوى المخاطبة (الجمهور)

كان «صلاح» في الفيلم نموذجاً للطفل المصري الذكي المتوجع والمتشوق للمعرفة ولكن دون أن تفقد روح الطفولة وفي حدود عمره تماماً (٩ سنوات)، وهو ما يكشف عنه نوع الأسئلة التي يوجهها ومستولها ونوع الحوار بينه وبين عمه. كما تعبر عنه للمواقف التي تضمنها للفيلم.

وعندما يهديه عمه أول صورة فوتوغرافية لرأس الأسد التي تمثل جزءاً من الكرسي، يضع الصورة - بروح الطفولة - على وجهه ويسأل عمه «أنا أبقي إليه ويرد عليه عمه.. أسد» ويهذه الحيلة الطفولية ترى الصورة المهداة.

ومن الأسئلة الطفولية التي تعبر عن خطه بين التمثال والواقع عندما يرى التماثيل الضخمة يسأل عمه «كل الفراعة كانوا كبار كده؟» وهو تصور أسطوري شعبي أيضاً ويقودنا هذا السؤال الذي وصفه «شادي» على لسان طفله إلى تصحيح هذا التصور بإجابة «محمود» عليه بقوله: «لا كانوا زينا كده». وللتقريب والربط بين الحاضر والماضي يضيف محمود في إجابته «أنت مثل شفت إعلانات السينما للصينيين كبار كده..»

ولأنه طفل فإن أمم ما يلت نظرته في مشهد النجارة عند الفراعة أو تماثيل نجار الملك الذي يفخر برؤيته ويكون أول ما يتذكره بفرح عندما يقبل عليه عمه لنا شفت نجار الملك.

كما يكشف عن طفولته الذكيّة محاولة تجسيم كرسي توت عنخ آمون بخياله مستعيناً بصور الأجزاء المختلفة لكرسي توت عنخ آمون.

ويأتي تصفيقه بحياء - للكرسي في وضعه الأخير تمبيراً تلقائياً عن فرجة الطفل، وعندما يرى عمه بجهاز معداته لالتقاط صورة الكرسي داخل اللترينة لا يستطيع الطفل «صلاح» أن يقاوم رغبته في النظر إلى الكرسي من خلال الكاميرا مما يسبب لعمه بعض الإزعاج. ولا يهذأ حتى يعطيه عمه كاميرا صغيرة يشبع بها رغبته الطفولية.

وما كان لهذه المواقف وغيرها على طول امتداد أحداث الفيلم أن تعبر عن روح الطفولة بحق لولا أداء الطفل الموهوب «هيثم عبدالحميد» الذي قام بدور «صلاح» فبدت جميع حركاته وسكناته بتلقائيتها معبرة بصدق عن هذه الروح الطفولية المنبجّة، ولا شك أن الفضل يرجع أيضاً ل«شادي» عبدالسلام، الذي أخضاره والذي أدار حركته ووضع له عباراته.

## بساطة

### اللغة

#### السينمائية

البساطة والوضوح أهم ما تكسبه لغة الفيلم السينمائية. فرفضها عليه طبيعة موضوعه، وهذه الطبيعة الدربوي، والجمهور المستهدف.

لم يلجأ «شادي» في هذا الفيلم إلى لغة سينمائية معقدة، كما لا تلجأ في لغته أي كرفع تلقائي مما قد تلجأ في أفلامه الثلاثة الأولى «المومياء» و«الملك الصفيح» و«أفاق»، ولا تلجأ به حتى تلك الكادرات التي تلحن عن مبادئها أو جمالياتها الفائقة دون أن يعنى ذلك إغفاره إلى مراعاة جماليات الصورة.

لقد جنح «شادي» إلى أسلوب سينمائي غاية في البساطة رغم صغى التعبير عن موضوعه، وقد اعتمد شادي على اللقطة القريبة والقريبة جداً في تقديم التفاصيل الصغيرة كما فعل في تركيب الصور الفوتوغرافية التي تمثل

أجزاء الصورة المرحبة على ظهر الكرسي أو مع شرح نماذج أدوات التجارة .. ولجأ إلى حركة الكاميرا من أسفل إلى أعلى أو العكس لاستعراض التماثيل الكبيرة لإبراز تفاصيلها مع تأكيد صنفاتها معا. واقتصد في استخدام حركة المتابعة بالكاميرا على العربة مما صناع من جمال نقطة المتابعة في المشهد الأخير. ولم يتردد في استخدام الزوم في الاقتراب أو الابتعاد عن الموضوع رغم ماله من محاذير استطاع أن يتجنبها بنوعه الحركة.

وكان بارعا بوجه عام في استخدام إطار الصورة «عام أو متوسط أو قريب»، ليحدد داخله الموضوع المقصود.

وكانت خبرة «شادي» وحساسيته الفائقة وراء احتفاظ الموضوع الأساسي في الصورة بالتأكيد المناسب في حالة كثرة العناصر وذلك بالحكم في تنسيق مقدراتها وتوزيع درجات الإضاءة عليها واختيار الزاوية المناسبة .. ويبدو ذلك بعفوية غير ملحوظة مما يعبر عن تمكن «شادي» من التحكم في أدائه. ويحقق بمهارة عالية البساطة للثقة المطلوبة.

### المصرية

في جماع كل ما ذكر من أبعاد لهذا الفيلم. والرباط المتين الذي يجمع بينه وبين بقية أفلام «شادي». ويضع بها كل كادر من كادراته.

ولسنا بحاجة لإيضاح ما هو واضح بذاته عن علاقة المصرية بالموضوع (الأثار المصرية) أو غايته (الانتماء) أو شخصياته التي تميز عنه. ولكن لنل ما يستحق التنويه بحق ويميز هذا الفيلم وأفلام «شادي» عن غيرها هو تمثل «شادي» لأسلوب الفن المصري القديم في أفلامه. الأمر الذي يحقق للكامل في عمله بين الشكل والمضمون على نحو غير مسبوق بالنسبة لفكرة المصرية ..

لقد جاء الفن المصري القديم تعبيراً عن الإيمان العميق بالبحث. لذلك حرص على الصدق في رسوماته وتماثيله حتى يعين الروح أن تستبدل على صاحبها فتحل فيه يوم البحث. ولم يكن الصدق هو الارتباط الحرفي بالواقع وإنما التعبير عن جوهر الواقع في أحسن صورة. وبخل هذه السمة إحدى سمات الفن المصري القديم إلى جانب سمات أخرى مما تفرضه هذه النزعة الروحانية وتعنى علوه طابعه الخاص المميز.

فإذا كان الفنان المصري القديم لا يحرص على الارتباط الحرفي بواقعية الشكل حيث يجمع في رسمه بين الوجه في وضع جانبي (بروفيل) والعين داخله في وضع للأمامية وكذلك الصدر في وضع للأمامية .. وذلك من أجل للحصول على الوضع الأفضل لكل جزء من أجزاء الموضوع، فإن «شادي» كما شاهدنا في الفيلم لا يتردد - للسبب نفسه - في وضع صوته على صورة شخص آخر.

والواقع أن اللغة السمائية تتيح هذا التكنيك، وبإيجتها، بل تفرضه عامة على الصورة والصوت عن طريق المونتاج فضلا عن الدبلاج والمكياج، مما يفقد هذه السمة خصوصيتها التي تميز أسلوب «شادي» وتربطه بالفن المصري القديم حيث تشاركه فيها بقية الأفلام وفقا لمتطلبات اللغة السينمائية. ولكن لنل أهم ما يميز هذه الخصوصية لأعمال «شادي» وأعمال الفن المصري القديم، ويصحبها طابعها الخاص، هو ما يمكن وصفه بالروحانية التي تتجلى في: الرقة في مقابل العنف، والسكونية في مقابل الحركية، والعقلانية في مقابل العاطفية.

ورغم اختلاف الهدف أو الغاية العامة من أعمال «شادي» عبدالسلام، السينمائية عن أعمال الفنان المصري

القديم إلا أن «شادي» بتمثله لخصائص الفن المصري القديم جعل من أعماله الامتداد السينمائي لأعمال الفراعنة الفنية، إذ حافظت أعماله على السمات نفسها التي اتصف بها الفن الفرعوني القديم.

وتتمثل الرقة في الفن المصري القديم في خطوط رسوماته الانسيابية اللينة فلا نجد من ناحية الشكل خطوطا حادة في الرسم أو وضعا غريباً أو حركة عنيفة لتمثال. ويجتنب الفنان المصري القديم مشاهد العنف. وإذا تناولها في موضوع الحروب مثلاً يكتفى بالتعبير التمثيلي عنها. انظر لوحة تارمر مينا مثلاً وهو يمسك بيد العدو الزاكي أمامه ويرفع يده الأخرى هراوته. إنها أشبه بالرسم الإيضاحي للحدث. وهي في الواقع بديل الكتابة المجردة للتعبير عن الحدث وليس تجسيدا له. وكذلك الحال في لوحات الحروب الأخرى. أما صور السيد أو النحت البارز لها على اللوحات فقد جاءت في شكل جمالي مريح للعين أقرب إلى رقص الباليه وبه قدر واضح من الزخرفية. وفي كل الأحوال ييمض المصري القديم عن تجسيد الصراع أو العنف.

وكذلك فعل «شادي» في أفلامه. عندما تعرض لحادث قتل في «المومياء» اكتفى بأن ترتفع اليد بالسلاح الحاد لتعلن الضحية. ولم نشاهد عملية الطعن نفسها أو نشاهد نما أورد الفعل على الضحية، ولا شك أن «شادي» في أجبر أعماله التي تمثلها ثلاثية الحاضرة المصرية قد اتسدى إلى الموضوع والهدف الذي ينفق وفسقه من هذه الناحية. وهو في هذه الثلاثية ومنها الفيلم موضوع الدراسة لا يبتعد عن مواضيع العنف فقط بل يجعل من الرقة موضوعه وهدفه وأسلوبه.

وهو ما نلعمه من ناحية الموضوع في علاقة الناس ببعضهم وخاصة الم محمود بابن أخيه كما نلاحظه في علاقة الإنسان بالآثار. أما من الناحية الشكلية فنكتشف هذه السمة في حركة الكاميرا الناعمة ونقولات المونتاج المريحة. ولاشك أنها السمة المطلوبة بالنسبة للجمهور المستهدف للفيلم وهو جمهور الأطفال.

أما عن السمة الثانية التي وصفناها بالسكونية، فهي ما يشير إليه «ثروت عكاشة» في كتابه الموسوعي عن الفن المصري القديم ج ٢ (ص ٣١٤) حين يقول: «الفنان المصري لا يرضى بالتعبير عن الحركة إلا في القليل، كما يقول في موضع آخر من الكتاب نفسه (ص ٣١٦) «لأننا نلحظ أثرًا للحركة في التمثال المصري غير تقديم التقدم لليسرى قليلًا تعبيرًا عن بدء السير أو النشاط، وتقديم اليد اليسرى المقابضة على العصا المرتكزة على الأرض للاستعانة بها على السير أو للتعبير عن الهيبة والرياسة». والفنان المصري إنما يفعل ذلك حرصًا على عدم التشتيت ومراعاة للتركيز الواجب على المعنى الأساسي للصورة أو التمثال.

كذلك يفعل «شادي» في أفلامه، ومنها «كرسي توت عتق آمون» حيث نلحظ بوضوح الاقتصاد في الحركة وبطء الإيقاع. نلعمه في حركة التمثال أحيانًا (ثناء الترميم، ومسيرة موكب الكرمي، ووضعه في القدرية) وهي وإن كانت تبدو غير واقعية أحيانًا إلا أنها تتفق والموضوع الذي يملحها هذا المنطق، وهو

ما تكشف عنه أيضًا حركة الكاميرا والانتقال من لقطة إلى أخرى، كما نلاحظه أيضًا في بطء بعض إجابات «محمود» على أسئلة «صلاح» فتبدو الإجابة كما لو كان يستحضرها من أعماق التاريخ.

والإيقاع البطيء للمتعمل عامة هو سمة أساسية بارزة في أسلوب «شادي» للحصول على فرصة أوسع للتمثل والاستيعاب للموضوع. وهو بهذا الإيقاع يقترب كثيرًا مما يتسم به الفن المصري القديم من سكرتية لتحقيق الهدف نفسه.

وما يؤكد طابع الروحانية في أعمال الفنان المصري القديم تجنبه للتجسيد الحسي للعاطفة والتعبير عنها بأسلوب عقلاني (بارد). فالزوج والزوجة اللذان يجلسان إلى جانب بعضهما، يبدو كل منهما في نظريته المتجهة إلى الأمام كما لو كان لا يعنيه أمر الآخر. ويكتفى الفنان القديم بإظهار العاطفة التي يكتها أحدهما للآخر بأن يجعله يطرقه بذراعيه أو يشدا أيديهما معًا (انظر ص ٣١٦ للفن المصري لثروت عكاشة)

كذلك فعل «شادي» بداية من أول أفلامه «المومياة»، حتى إنه في أقصى درجات تعبيره عن العاطفة الجنسية بين ونينس والفتاة، يكتفى بالتعبير عنها من خلال تكوين الكادر (الرمزي المشحون بالإحجام) دون الاقتراب من التجسيد الحسي للعلاقة. كما كان الكادر ثابتًا وحركة الممثلين كذلك رغم الصراع المحتدم بين زوجة رئيس القبيلة المتوفى

وهي جالسة بثبات على الأريكة في الوسط والعمان يقفان على جانب والابن الأكبر على الجانب الآخر طوال المشهد في كادر ثابت شديد الرسوخ. والحوار الحاد يدور بين الأطراف دون الاقتراب من اللجوء تجنبًا لتجسيد حرارة الانفعال وطلبًا للتركيز على الحوار. والفيلم كله نموذج خاص لهذه المعالجة العقلانية الباردة. ولعل هذا كان السبب الأساسي في عدم نجاح جمهورنا الذي تربي على الميولوراما وتجسيد المواقف.

ويتسبب الاتجاه نفسه في المعالجة على فيلم «الكرسي...» وإن كان الموضوع هنا والهدف منه أكثر ملامه وطلبًا لهذا النوع من المعالجة. فالمعاطفة الأبوية «محمود» نحو ابن أخيه تدرج من عملية تربية تعبر عنها الأحداث الموضوعية. كما يتم التعبير عن العاطفة التي تربط الأشخاص بالآثار بالأسلوب نفسه من العقلانية وذلك بالابتعاد عن الأسطورية (بل نفيها) وتجنب المبالغة العاطفية، والاكتفاء بتقديم المعلومات الموضوعية، وهو ما يحمي الفيلم من السقوط في رذيلة الشوفينية العنصرية، ويربط بينه وبين الأسلوب اللغزوي ويؤكد صفته.. المصرية.

وهكذا يتحقق «شادي» ما كان يصبر إليه بقوله «أريد أن أعبر عن نفسي، وأريد أن أعبر عن مصر»... ويتحقق له ما يمكن أن نطلق عليه «المصرية» في السينما. ■



# الموسىاء بين التشكيل والتجسيد

محمد إبراهيم عادل

أستاذ التصوير السينمائى بالمعهد العالى للفنمات

فا

لا شك أن الفيلم السينمائى المتكامل البناء، فنية بجدها الباحث والناقد السينمائى ذات مساس حيوى بالفكر والوجدان، اللذين تفرزهما العين والإحساس كأنعكاس لمساحة الشاشة. ويشعر الممثل أن كل بقعة منسوبة على هذا المسطح الفضى، هى عالم قائم بذاته، وفى الوقت نفسه يرتبط ارتباطا جذريا بكل حركة خط، أو بناء كخلة داخل الإطار السينمائى الواحد، ناهيك عن ارتباطه بغيره من كادرات الفيلم، أخذين فى الاعتبار العلاقة العامة لمكونات الشكل الفنى، والرموز المستبعدة أو المختزلة كما يراها مخرج العمل الفنى.

وقد تكون تلك الرؤية الفنيية غير المفهومة بعد فى ذهن المخرج، هى سفر

ممسور بفعل الخيال وهو الذى يربطها بما يختزنه فى لأوسيه من آلاف الحقائق الميتافيزيقية والجمالية، رغم ما تبدو عليه الوهلة الأولى، وكأنها عالم متوحد، ولكنها فى الحقيقة حركة إدراكية غير متكاملة قد لا تعطى المصور فكرة واضحة للقيم الدرامية والتشكيلية للعمل الفنى كما يراه المخرج ويتصوره، وليس ذلك للتصور الذى يمكن أن يستنتجه من للنص السينمائى فقط.

والشكلة الحقيقية هى أن المخرج حينما يكون فنانا تشكيليا، فإنه يأمل الحصول على تلك التكوينات القادرة على استعادة اللحظات التى عمل فيها بدأب وبحث وتقصى وهو يبلى عالمه الفنى، ذلك العالم الذى يشيده من لبدات خياله، ذلك الخيال الذى شغ فى وديان الشاشة

نورا أكبر، مما قد يتحقق له فى صورته السينمائية.

وفى فيلمى «الموسىاء» و«الفلاح النصيح» لشادى عبيد السلام فإن تراكم الحقائق التشكيلية قد شكلت منضفا على الخيال المستمد من الماضى، كما مثلت هدفا لا يمكن توصيل الدراما الفلمية دونه، بل إنه فى مثل هذه الحالة الأخيرة قد يتحول هذا الضغط إلى جفاف فى أنفاس الفيلم السينمائى ذاته إذا لم يجعل المرء فضج جوانبه الضامرة على الشاشة. وعندها دعيت لكتابة هذا المقال، لم ينب عن ذهنى، ولو للحظة واحدة، أن النقد السينمائى الذى يمثل هدف هذا المقال، ليس هو ذلك الذى تصدمننا به الصحافة اليومية، لكه قيمة ثقافية تنمى الوعى بالأثار الفلمية وتقديرها وفهمها.





للمصورة، ذلك أن مفرداته وأسمه ومنطلقاته نزل في أساسها وتأثيرها مرتبطة بمفردات الدراما الفيلمية من جانب، ويقدم وأهميه جماليات الفن التشكيلي من جانب آخر. ومع ذلك فإنه من المؤكد أننا بحاجة إلى مقومات أساسية أخرى كي تتبلور رؤيتنا النقدية للصورة السينمائية، وتتناسب بشكل أكبر مع طبيعة الوسط ذاته.

إن إشكالية كتابة مثل هذا المقال تكمن في كيفية تغطية العديد من الجوانب الفنية والثقافية والفلسفية والسياسية، بل والتربوية بعناصر التكوين في التصوير الضوئي والفنون التشكيلية والأسس السينمائية وفي مقال واحد دون الوقوع في هاوية الضحالة والاضنياع والنشفت.

ومن هنا تبدأ أهمية النقد السينمائي حينما تتركز الملاحظة على العناصر البصرية في الفيلم، فإن كانت الألوان غنية دون تبرز والبناء التشكيلي أو المعماري للكادر السينمائي رصينا دون تكلف، والرؤية عميقة ومتبلورة دون إجهاد، كان الشكل البصري معنفاً، والمضمون مصفاً معه - وبذلك يبلغ الأثر الفلمي قراءه وتفتح لغته الداخلية عن مكوناتها الجمالي، ويبدأ التحاور مع المشاهد، أما غير ذلك، من أساليب النقد، فإننا ندعى أنها لا تعمل على تقدم هذا الفن المرئي على الإطلاق، إن لم تكن قوى مضادة لهذا التقدم، ومن هنا كانت المحاولة بالمغامرة في البدء، ومنذ الخطوة الأولى بالكتابة من خلال مجال نطلق عليه مجازاً النقد السينمائي

وفي حضور النقد الفني السينمائي (وفقاً لعناصر علم الجمال المعاصر) اكتشاف المظاهر في كل رؤية عميقة ومضمون وشكل وأسلوب وطراز، بل إنه معرفة للقيم الإبداعية في التجربة الفلمية وفي معطياتها التي تتبلور عنها المواقف المستحدثة وتؤثر على مفردات الثقافة عموماً. فليس أضمن في نظرنا من اكتساب تجربة وخبرة الحياة والفن لرواد مثل هذا العمل لتنمو من خلال كل هذه العناصر، طريقة رؤيتنا وعراطفنا وخيالنا وأفكارنا بل وإرادتنا لإدراك قيمة العمل السينمائي. فالجمع بين البصيرة والتعبير والخيال في عملية الخدق السينمائي، والذي يجب أن يتم في وحدة واحدة للموضوع والعناصر النفسية التي تخلفها الوحدات التشكيلية.

إن مقدرة الخيال في اكتشاف عناصر الجمال في العمل الفيلمي ومعرفة كيفية إزاحة التراب عن الأبواب التي تؤدي إلى إله الجمال في الموهبة العظيمة لشادى عهد السلام، هو ما يدقنا الآن دفعا لدراسة نماذج لأعماله القليلة.

ورغم تلك الأعمال القليلة، فإنه يمثل بالنسبة للسينما المصرية نوعاً من الانتقال المفاجئ إلى عالم الفن السينمائي الحقيقي، لعمق ما يتكبد وتجدد ما يطرح من مواقف جمالية، وهو ما جعلها تساهم بدورها في المحافظة على طابعها التاريخي التسجيلي وموقعها الجمالي والتقدمي.

ولاشك أن هذه الأنامل القليلة، تمثل نقاشاً سيبحثها نقاد المستقبل بربى وتصورات إبداعية تتميز عن طريقها القيم الأخلاقية المبدئية لموضعية الفنان الحقيقي، والذي ستترك محاولاته السينمائية بصماتها على طريق وأساليب الإخراج السينمائي والتعامل مع المصور على المستوى الفرمي.

إن الفن السينمائي المصري الذي خضع طوال عشرات السنين، منذ مطلع هذا القرن، للمدرسة السينمائية الأمريكية، لم يعرف استقلالاً فنياً بالمعنى الرادي - الإبداعي، إلا بعد ثورة يوليو، بما أحدثته الثورة من تغييرات جذرية في البنية النفسية والاجتماعية للفرد، ومن إزاحة النزوح الوطنية والقومية، وفتح آفاق جديدة للفن والثقافة بافتتاح العديد من المعارض والمتاحف، وفتح باب المعاهد والمدارس أمام أبناء الشعب كافة، ثم إنتاج الدولة المتميز في مجال السينما والمسرح، وإنشاء التلفزيون.

وتم حصد ثمار كل ذلك، حينما أنتجت مؤسسة السينما المصرية فيلم «المومياء» حينئذ أخذ فن السينما المصري يستقل بطريقته الخاصة ويفرض نوعاً جديداً مصرياً في القلب والقلب.

كما أرجو من القارئ أن يستمحي لي العذر في الإسهاب في شرح بعض العناصر البصرية التشكيلية، ذلك أنه يصعب على كاتب مثلي، ذي خلفية سينمائية متخصص بالتصوير السينمائي، أن يقيم سحر تركيب تلك العناصر في الصورة درامياً وما يربط بينها من مفاهيم تشكيلية ودراسية، وما يخفى وراء ظهرها من اختلافات في منظور شادى عهد السلام ومصوريه. وهم في حالتنا يمثلون قمة الفكر ومزيجه يصوبونه على السيلولويد متحسناً أفكارهم وقدراتهم الفكرية والتكنولوجية وشادى عهد السلام في فيلمه الروائي الوحيد كان شديد الاهتمام بحركة خطوطه على سطح الكادر، وهو يكفى بإبداع الحركة المجدولة بالهياكل الخارجية والداخلية لعناصر الكادر في إيقاع خاص ومناسب لرؤيته الذاتية، وهو يصفى اللون وتشابك البقع اللونية غير المضطربة وكلها على سطح كادراته، مما يكسبها طابعاً ديناميكياً مسيطراً عليه تماماً، وبالذات ألوان السطح المغمورة بلون موصفي، المقتدر بالتدرج بلون الذهب - الأصفر، والذي ترمض فيه بقع من الألوان البنية الداكنة تحت غلالة من اللون الأزرق المظلم للصورة بوجه عام، ويخلق تياراً نابضاً على سطح الكادر، ومجسداً لحجم عناصره، ليعطي البناء المعماري، ليس فقط للعناصر الساكنة في التكوين، بل أيضاً لعناصره الحية من الممثلين، الأمر الذي وحد الطابع التكويني للكادر، في صيغ معمارية تفاوتت بين الرواقية والصلابة، حكمها الفعل الدرامي، وأصفى الطابع المصري الخالص على مسطح الشاشة. بل لا أكون مبالغاً، إن قلت إن هذا الطابع المعماري في بناء التكوين العام للكادر، قد حدد طول الفترة الزمنية اللازمة للمشاهدة، وساعده في خلق ذلك الإيقاع الخاص شدة إشعاع الفراغ، أي البنية الخاصة

بالكادر، أما الفراغ المنظور وعمق مجال الرؤية، فإنه يجعل بدوره الإحساس الإيقاعي، وبحول الزمن الموضوعي الفيلمي، إلى حاضر يمثل اللحظة الراهنة للمشاهدة، ونتيجة لذلك فقد تم التجارب المرفه القوي مع أحداث المشاهدة رغم ذلك الإيقاع البطيء الناتج من كل هذا.

لا يغوتنا أن نذكر أن تكوينات «شادى» قد كشفت العلاقة المتبادلة بين الإنسان والمكان، أي بين الإنسان والبيئة المحيطة به واتسمت بدلالاتها السجدة طبقاً لأسلوبه الإخراجي وساهمت في النمو الدرامي، كما في مشاهد جنازة الأب، سيدة الدار، اكتشاف سر الخبيثة ونيس والغريب، مقتل الأخ الأكبر، اعتراف «وليس» للأقنديات، أيوب التاجر.

ولاشك عددي في أن فيلم «المومياء» من الأعمال السينمائية التي تتضمن جميع الوسائل التعبيرية البصرية، فالفهم بالنسبة للفنان هو ليس وجود العناصر وتصويرها داخل الكادر، ولكن تعبيرية هذه العناصر والعلاقة المتبادلة بين الإنسان والفراغ المحيط، وبقيّة عناصر التشكيل الكادري، بل لقد سعى «شادى» إلى توحيد كل الأبعاد الممكنة والممبزة لمسلم «المومياء» مع الحفاظ على خصائص كل منها في وحدة واحدة متكاملة والجمع في داخل الإطار تركيبة واحدة بين البورتريه والمنظر الطبيعي والطبيعية الصامتة وصور الحياة والبيئة. وبذلك فقد كانت بنية تركيب العناصر التشكيلية مرآة حقيقية للتركيبات الرومانسية، فضلاً عن فكرة الهارمونية الشمولية في الفكر الجمالي لشادى عهد السلام، وحيث وحده بناء الكادرات المختلفة تستمد قوتها وطاقتها وعزيمتها من تفاعل وظائف الأجزاء المعونة لها.

ربح أن شادي عهد السلام قد استلهم موضوعه من خطوط التاريخ، إلا أنه في اعتقاده كان هذا بحثاً عن العنصر الدرامي المصري الحقيقي، بعيداً عن موضوعات الميثيما المتقيدة أو المزيقة، وشكل معه تلبية بالهروب إلى أخصان التاريخ ولقد بحث عن ذلك العنصر الدرامي ليس في الواقع التاريخي وحسب، بل وفي الواقع الآتي أيضاً، فكان فيليم «عندما تحصى السنون، أو «المومياء» يجمع فيه بين رسالة التاريخ وفكر الحاضر بين التقاليد الثابتة لقبيلة «الحرثيات» وفكر «وثيس» في بعد إنساني حقيقي، وترك لخياله تركيب كل ذلك سواء درامياً أو تشكيمياً. لذلك فقد كان شادي عهد السلام أول مخرج حديث متمكناً من استخدام الوسائل المميزة لنسق من التركيبات التركيبية لأجل ربط هذا النسق الكادري موناجيا، وهو أمر من شأنه أن يخفي الوسيط المعتل في الصورة السينمائية وحرقية التكوين.

إن طريقة تكوين الكادر لديه ووضع الشخصيات داخل ذلك البناء المعماري القوي ذهب بخطرله الحادة إلى السماء، وجعل للكتلة إيقاعاً جلياً موزعاً طبقاً لهامرونية الصدى الصوتي بالجبل، وتضم مفردات وعناصر المكان وجعل التوزيعات الصوتية تسلط على مساحات معينة بينما أغرق أجزاء أخرى في عمق تخترقها انعكاسات الضوء وظلاله على الزوايا التي من المفترض أن تكمل تشكيل الفكرة درامياً بوصفها من العناصر الأساسية لها (مشهد اقتراب وثيس من الاعتراف للأفنديات، ومشهد خروج الترابوت من باطن الجبل)، كما أن مساحاته المظلمة قد خلقت مساحات من السحر الجذاب المخبئ في حياواه ما يمكن أن يكون مادة للتكوين ذاته.

أما البشر فقد تم تحجيم النمب الهندسية والمساحات التي يحتلونها من

مساحة الإطار الأصلية بشكل هزلي الصراع والفكر «الحرثيات» بجانب تلك الشواخ الجبال - العمارة - التقاليد مع التركيز على سمات الاعتداد بالفس في شخصية «وثيس»، وساعده سيطرة ضاماً على تفاصيل الأزياء والعمارة ونمط الحياة نفسها.

وإن كانت تكويناته مثقلة بعناصر التاريخ، فهي أيضاً مثقلة بروح الرقص وللمرد على الواقع والدعوة للتغيير.

وأما كانت كثير من هذه العناصر أدبية ونفسية وروحية، فقد عمد شادي في معظم أعماله إلى رسم تكويناته بنفسه لكل كادرات الفيلم أو معظمها، والصعوبة في هذه الاستكشافات بالنسبة للمصور أنها تبرز المهارة اللونية لشادي والإحساس المرفق بالطبيعة والعمارة وعلاقتها بلغة الضوء وتأثيرات الضوء والظل على سطح الكادر، فالألوان الدافئة المزراء والصفراء الرقيقة وتلك الزرقاء الضاربة إلى السواد أو الشفافة المظلمة للكادر تحولت تحت ضوء الشمس إلى توليفة حية من الجاذبية اللونية المعبرة عن الدراما الفنية والتي يراها شادي نفسه بشكل خاص من خلال تلك الاستكشافات وخياله الخاص.

إن محاولة إيجاد تلك المسحة الزرقاء الرقيقة التي تزين معظم مشاهد الفيلم، قد أوجد لها المصور حلها الفني بأن تم التصوير في ضوء السماء بعيداً عن ضوء الشمس المباشر، فضلاً عن تلك المشاهد التي يحددها ضوء الشمس المباشر والساطع في جنوب الوادي.

والمدقق في هذه التكوينات لا يد وأن يلمح محاولة للسعي إلى إخضاع المكان للزمان. ذلك حيث يشكل اللون وتوزيعه للكل موضوع زمن الحدث الذي يسرده العمل في المشهد، أما العناصر الأساسية التي ترسخ حركة الزمن، فقد تكون خطوط التركيب واتجاهاته وشدة ميلها،

وريقاعها وقدرتها على خفض أو زيادة سرعة حركة عين المشاهد على معطج الكادر، كما ساعده ذلك الإيقاع الهادئ الذي تميز به الفيلم، مما يجعل المشاهد يتجه بنظره مباشرة إلى محور الحركة البطيئة مهما تسارعت بعض المشاهد المقطعة من السباق العام للحدث، وهذا تماماً ما منح كادرات شادي حيوية جذابة بالأخص عندما تكون الألوان المتسيدة هي تلك الباردة الثقيلة الممثلة لملابس المعطين، خاصة إذا سيطر عليها النظر وعملت على إبراز الكتل الإنسانية.

وهكذا وظف شادي عهد السلام الضوء واللون لإعطاء إيقاع التفاعل الأزمني بين العناصر التشكيلية وبين الحدث الفلمي ومعاشية لحظة الفعل ولحظة إعداده تركيبه، مما جعل عمق عمله للمشاهدة ضرورية ملحة لاستيعاب المكان من خلال زمانه.

فإن كان هروب شادي من الواقع «الزمان» نحو الموضوعات التاريخية، وإذا كان هروبه من الواقع «المكان» إلى الجبال المعزولة لقبيلة «الحرثيات» قد كشف عما أثقل كاهله وكامل أبطاله من تعقيدات وأزمات مثالية وتناقضات مع طموحاتهم الدرامية، فإن عهد العزيز فهمي لفهمه العميق لأفكار شادي ومعاشية لخياله وأهلامه، قد استطاع أن يجد كل هذا في بساطة ويسر، وبساطة مع عمق الفلسفة الثقافية لعناصر التكوين وطريق تحقيقها من الكادرات المرسومة والمنشآت الجادة الهادفة.

وطريقة عهد العزيز فهمي في تعامله مع تلك اللحظات المؤرخة والمعاشة بمعاناة وصديق، قد حقق له امتلاء مكانياً زمانياً ثرياً فيما تم لهما من لقطات شكلًا ومضمونًا وقذف بالمصور إلى تلك اللحظات التي عاشها شادي كالبرق، ولم تدثرها أغشية النسيان لكونها

مؤرخة ولم تلقها هواجس التردد لأنها معاشة بمعاناة ولم تخلق هكذا لأنها محكومة ببناء وقوانين وما بين هذه العلاقات درب من الأحداث الدرامية وفيها أشباه وشواهد وعلاقات وملامح رؤى اجتمعت وتقاترت، ثم اجتمعت، وأخرى امتلكت على شادي نفسه فجعلها في تكويناته المخطوطة بعناية وأتقنة، وإن كانت على هيئة تخطيطات أولية.

لقد كان اكتشاف عبد العزيز فهمي للصياغات التكوينية السببية لتحقيق التعميد الإبداعية والدرامية لشادي عبد السلام من الصورة، قد أتت ضمن التجربة الفنية ذاتها، وليس وفق قوانين التصوير السينمائي سواء تلك الصورية أو الفيزيائية أو حتى الكيميائية، غير أن إطارها الدرامي والرؤية الخاصة لشادي، هو الذي حكم تلك الأبعاد جميعها، ومع ذلك فإن تصورات شادي عهد السلام لتكويناته في رأينا كانت حالة من حالات الاستعداد اللا متناهي الوجود، وعدم الاعتماد على ما هو كائن فيه، وما هو متكون منه، وما هو مائل إليه، وهو أمر لم يكن في استطاع تحقيقه حين الرؤية الإبداعية للمصور من خلال عين ورؤية وفكر عبد العزيز فهمي ذاته، وقد كان قادراً على الاكتشاف في ذاته الخاصة أسراراً وتقنيات وابتكارات عمله وغوامض الجمال في مذكرات وعناصر جمال التكوين لدى شادي عبد السلام. كما كان على عبد العزيز فهمي إيجاد الحلول الفنية لكل مشهد بل لكل لحظة وتجسيد ذلك الحل تكتيكياً ومواجهة المتطلبات الجديدة والإلهامات اللحظية الآتية أثناء عمل شادي، فكما سبق أن ذكرنا، فإن معنى الكادر لدى شادي عهد السلام كان كامدا في أفكاره ومبادئه ولم تحمل استكشافاته إلا التوزيع المساحي واللوني والوجود المكاني والزمني. وهكذا كان على المصور أن

يعمل من سلوكه التقني ويصطنع له أفكاراً جديدة وأولات حتى يتكيف مع أفكار شادي ولا يجرمه من لحظات الإلهام الآتي. ففي مشهد «الجزاة» لم يكن من الممكن تجسيد المعنى المطلوب، إلا من خلال تلك الغلالة الزرقاء، الناتجة عن التصوير في ضوء السماء دون ضوء الشمس المباشرة، وإلا ضاعت هبة الجزاة واضمحلت ألوان أزهار «الجهنمية» البنفسجية الداكنة وانتهى وقار الأعمام المدفنين في الأزرق – الأسود.

وهكذا فإن تكنولوجيا التصوير السينمائي في يد عبد العزيز فهمي، بعد أن انتصرت بدخلها ورافدها التكنولوجية الغربية والدراما الفلسفية وأفكار شادي وتحقيقات عبد العزيز قد استطاعت تحقيق ذلك الحلم الذي رواد المخرج من «الموميا» .

فالتصام مع فان مثل شادي عهد السلام لا يحتاج من المصور فهماً فقط لطبيعة التشكيلية والدرامية للتكوين الكادري، ولكن يتطلب أيضاً منه وبالدرجة الأساس أن يكون قادراً على تجسيد تلك الأفكار الفنية والدرامية والتي مازال بعضها في رأس شادي نفسه، وبدون اختلاف معها مطلقاً فشادي عهد السلام فإن يعبر التاريخ أساس التجديد والهوية الحقيقية لتسليم المصري ولا يمكن إغفال هذا المعتد، حيث يشده للوقوف أمامه، وتأمله، ويثيره لينبش في أغوار عناصره ويفهمها ويحللها لينضيف إليه البعد الآتي والجمالي والفلسفي، وبذلك يتمكن حينئذ من التعبير الصادق المرتبط بالفكر الناتج عن حضارة المجتمع المصري المتصور داخله، وهكذا يرى تصديق التوازن التشكيلي والكادري في قالب سينمائي رفيع المستوى.

فالكوين الكادري لديه خطوط ذات

تسبيح متناعم الألوان معماري رصين ومع ذلك بسيط ببساطة الفن والتكوينات الكادرية لديه تنفذ إلى الوجدان مباشرة لتتصاحب أشكالها المعمارية من خلال التصيغ الخطي والكتلي واللوني المتجانين بسلاسة وعمق.

إن الفاحص يجد تكوينات شادي هي تجريدات هندسية وإن احتوت الإنسان تحمل شحنة انفعالية وتمبيرية عالية، تؤكد ما تزييعات الضوء واللون، والحركة كلها تدور في تلك الأشكال الهندسية المختلفة المساحة والتي سرعان ما تختفي لتحل محلها تجريدات هندسية أخرى جديدة وبسيطة متجددة الواقع للتقليد.

فقط تسبيح فيلم «الموميا» وأصل شادي تلك الإبداعات التكوينية السينمائية والبحث وسيطر على الحركة الموزنة في الشكل واللون والتي كونت كما يدعى الكاتب محور بحث شادي داخل المساحات الهندسية، التي تظهر وتكاشف لتحرر عناصر التكوين الكادري من غلبة التزييع المعماري للكتل وتوضيحه لتؤكد ما يرمي إليه من فكر عولج بمقومات فنية راسخة في البناء والتصميم ولكنها بسيطة متخضرة. فلا شك أن تكوينات فيلم «الموميا» تدرى عين المشاهد، وتطغى قيمة الإنسانية الراقية وتثير الوجدان وتسيطر على المشاعر لقدرة شادي على معاشه نبض حياة أبطاله داخل وحداتهم الزمانية والمكانية من خلال اتصال مباشر بالحياة الآتية، باحثاً ومنقياً ومحققاً بلاغه سينمائية شعرية من داخل الحياة والتاريخ معاً. وبذلك فقد أضاعت لنفسها وغيرها وسط جو من لغة سينمائية فوضوية داوية، شعوراً بعثت الأمل والبهجة والألفة والحب، خاصة وأن وحدات التكوين لدى شادي عهد السلام تمتلك هيات معينة بل ودرجة نسوع خاصة ولونية محددة، وحياة خاصة كان لها أصدا محددة في ذاكرته. إن ملامح تلك الوحدات لها صفات زمانية ومكانية

تصنيف عناصر التكوين وتعكس ما يحمله من وجدانيات ومعرفيات، بل وتقنيات المخرج والمصور.

ومن هنا كان على المصور الذي يعمل مع شادي عبدالسلام، استعادة للصورة المثالي لعناصر التكوين كما رأها شادي عبدالسلام من منظور رؤيته نفسه وعليه أن يحاول تجسيدها على الفيلم مجددا عصر الزمان والمكان فيها.

ولعل المدرك للخلفيات النفسية وراء تكوينات «المومياء» لايجد صعوبة في اكتشاف نجاح شادي عبدالعزيز في تصويرها الشخص الغميمة في بساطتها وحكمها وسلوكها في السلوك. فشادي كررماني مارب من الحضارة الحديثة لبحث عن نعيم روحه في التاريخ الذي لم تفده قرابين الحضارة الجديدة قد ركز على الأشياء المرتبطة بطفولة الرؤية لدى قبيلة الحريات وظواهرها البدائية، ومعاشها الغوية في التحبير، ولهذا السبب - يدعي الكاتب - إن موتيف التاريخ قد شد شادي عبدالسلام، كما شدته أحوال قبيله «الهرهات»، فتكويناته منذ المشهد الأول على أرض القبيلة، «مشهد الجنازة» يتميز بالرشاقة والخوط المعمارية، والإشارات والإيماءات التي تنطلق من كل عناصر التكوين الواقعية - الجبل - الزهور - القبر - الأعمام - ونيس وأخيه بل والناسحات من أهل القبيلة، وهو كمشهد بتكويناته المختلفة يعتبر من النفاس الفنية الحقيقية ورغم معمارية البناء التشكيلي للقطات المشهد، إلا أن المثلثي يحس في ذات الوقت بعفويتها وعقلانيتها في الوقت ذاته ويبدو الأمر وكأنها مقطوعة من عالم نقي تشع منه جميع الألوان في غلالة زرقاء. بلغ عبدالعزيز فهمي هنا آية الكمال التكنيكي والجمالي في تصوير المؤثرات التعبيرية الرئيسية المكونة لعناصر الكادر بفضل تباين الضوء الناعم والظل وشبه الظل ليس بفضل الألوان الخالصة، إن

هذه الألوان الجاستيلية كلها تخرج من عباءة الزمن في غلاتها الزرقاء، ويمد كل من شادي عبدالسلام وعبدالعزيز فهمي إلى وضع الشخص الغميمة على تخوم الضوء - الظل - لكن هذه التخوم لا تبدو حادة بل برقيته خفيفة تتلام مع موضوع المشهد. وهما هنا لا يفرضان على المشاهد الأحاسيس الدرامية، بل يولجانه داخل كم هائل من المشاعر الصادقة والحوية.

وفي مشهد «مطاردة ونيس لزينة»، التكوينات تجمع صورة العمارة والمنظر الطبيعي والشخص المحنونة من الجبل في إطار واحد على طريقة شادي - المكلفة الدلالة، «زينة» ملتفة بعباءتها تهرب بين العمار الجبلية، ومع ذلك فهي تسير بقامتها للرشيقة وخلفها الصحراء وتلفحها شمس الجنوب الحارة. وهنا لا بد أن نشير إلى أن معظم تكوينات شادي تعتبر الضوء ذا دورهم في ربط عناصر التكوين الكادري والحدث الفلمي، مما يمنح تركيب تلك العناصر شفافية ورشاقة واضحة، فكلالة ضوء الشمس الجنوبية تفتح عناصر الطبيعة بريقا يجعل ألوانها الأولى تذب وتخب حثتها في هارمونية كلية للمقام اللون الطاعي على مسطح الكادر، وفي المشهد نفسه نرى الضوء يسقط مباشرة على أرضية الصحراء وجدران المعابد بصرامة وشدة ليطرح أشعه بعد ذلك على المكان ككل، وفي هذا تكمن طريقة رؤى شادي لتوزيع الضوء والظل، وعبدالعزيز فهمي في تجسيده لهذا المشهد، الشمس قوية مباشرة، ضوء الشمس يخرق العمارة والصحراء ويمتل عبر دروبها، وترمي الأشياء والشخص تلك الظلال القوية السوداء في هارمونية تباينية عالية تجسد درامية المشهد. أما في مشهد «سيدة الدار» فلا يوجد مصدر مباشر وقوي للضوء، الذي نراه يظهر فجأة وكأنه منتشر من الفضاء داخل طبقة

خفيفة من الظلال الشفافة، ويبدو وكأنه جوهر التشكيل، والذي يفعله يلحم الانسان بالطبيعة والعمارة والسماء معبرا عن الدراما الغميمة.

والجدير بالذكر أن شادي لا يصور أبطاله وعلى كل نسج الفيلم بصورة مثالية، بل تجده يؤكد تكويني خاصات صحتهم، وشعورهم وأحاسيسهم والاتحام مع العناصر التكوينية خاصة تلك المتصلة بالمنظر الطبيعي والعمارة على رجه المخصوص، والتي يعتبرها بمثابة البيئة التي يعيش فيها الإنسان بانسجام مع عناصرها، وعليه فمن الصعب فصل شخص «المومياء» عن عالمها المحيط بها. كما أنه من الصعب إدراك أيهما يعزل عن الآخر.

أما مشاهد الليل، فملئ للما وتيح لشادي وعبدالعزيز الكشف عن لوحة زاخرة بالألوان «مشهد أيوب تاجر الآثار» وتسليم القلادة، وقد أكدت تكويناتها شتمتها بحس مرفق لإيقاع الطبيعة؛ ذلك الإيقاع الذي يتميز بالتناغم والسكون، ولا تجد فيه صدى تقريبا للحظة عابرة أو الاقتصار العابر، فيبدو المنظر وكأنه نسخة طبق الأصل للحياة ويكتسب كل جزء وكل شيء في البيئة المحيطة طابعا رمزيا يشدد الصبغة المحلية إن المنظر الطبيعي الراقع هنا قد التحم مع أفكار شادي وتجسد عبدالعزيز مكرنا منظر طبيعيًا مثاليًا في شاعريته تحدد الاحتفالية والملمعية في الأعمال الكلاسيكية. كما نجح في أن يمنح هذه التكوينات لونها المحلي وطابعها يبرز الطابع والموتيف الطبيعي، وركزا على عناصر التكوين (المركب - الليل - السماء - أيوب - ونيس - الصحراء - القطة - الصمعار) ولا ننسى هنا دور الشمس في خلق فضاء لوني حيوي، وشادي هنا رأى أن يلتقط العلاقة الداخلية النفسية والسلوكية بين الإنسان والطبيعة، والإنسان والإنسان (ونيس من

الحريات - أيوب التاجر - عالم الآثار -  
قطة الأخ الأكبر - الغريب - الضابط  
وهكذا فإن الفن الطبعي اللين قد دخل  
في ترابط عضوي ليس فقط مع العناصر  
الحية (الشخص) بل أيضاً مع ظواهر  
البيئة والحياة الخاصة بقبيلة الحريات.  
وهكذا يظهر جلياً أن تكوينات «المومياء»  
قد تمتعت بشاعرية الطبيعة العذراء،  
والإنسان الحقيقي بمساملته في التجبر،  
والأخلاق البدئية، والتخبط الإنساني  
والحيرة، وفي الوقت نفسه الحكمة والمبرة  
التي تميز سلوكه، والعمارة المتناسقة  
المجدولة مع رجات وعناصر التكوين،  
ونمط الحياة البسيطة والجمال الطبيعي،  
وإرضاء الفسوس الفوني لشادي  
عبد السلام، وعلاقة الشمس بالتغيرات  
الزمنية للأشياء والصراع. وتكاد التكوينات  
تنطق بأن هذه الأرض وما عليها خلق  
ليعبر عن هذه الدراما وتشترك بطبيعة  
الأشياء، كذلك أثر الشمس على الكائنات  
التي تختبرها وتشعل فيها الحياة بتألق  
مذهل، أما الأثران السمرات المائلة إلى  
العمرة بسبب طبيعة لون الصنوء  
للشمس، وتلك الأزياء الداكنة وما بها من  
خطوط بيضاء قليلة فهي تباينات الأصالة  
للتكوينية وهناصرها في أن. وترجع  
أهمية هذه التكوينات في انطلاقها من  
رؤية شادي الشعرية والواقع والطبيعة  
والإنسان. وفي العموم فإن المومياء هي  
لوحة تزخر مظهرًا من مظاهر الحياة  
الاجتماعية المصرية البهنة بمفهوم  
أخلاقي جمالي تكشف دلالاته في  
إشاراتها إلى واقع الفرد والمجتمع  
والسلطة، شأنها شأن «الفلاح القصيح»،  
«كرسي توت عنخ - آمون»، «آثار  
رمسيس الثاني، وغيرها من أفلام شادي  
عبد السلام التسجيلية.

ولقد خلدت التكوينات المعمارية  
الرصينة «للمومياء» كصورة تشكيلية  
تعبر عن النص السينمائي ومضمونه  
الهارموني الشمولية، حيث يقوم كل جزء

من البناء الكادري بوظيفة محددة ضمن  
المنظومة لاجمالية العامة للفيلم، ففكرة  
الهارمونية الشمولية تتضمن في جوهرها  
الوظيفية الجمالية للأشياء والظواهر في  
العالم المحيط بالأبطال، حيث لكل جوهر  
جزئي - مهما بلغت ضآلته - قيمته  
التشكيلية الجمالية فهو يصب في مجرى  
الجمال العام للفيلم. ففي اجتماع  
ماسبيرو، فإن تماس الذاكرة مع ملمس  
الأشياء الغامضة في الأعماق، هي أول  
التماسة في بعث الحياة مجددًا، بكل ما  
تمتلكه من أحاسيس ومشاعر إزاءها وما  
تقدمه التجربة الفنية عنها من كشوف.  
كما أنه لا مناص من الإشارة إلى عامل  
مهم وجذاب أيضاً يعكس من بين  
تكوينات «المومياء» وهو انتماج التاريخ  
والحياة، بل الفن والحياة اليومية، حيث  
يبرز فن العمارة والنحت والنقل  
والرقص المصري القديم كل الخلفية  
للصورة المتفاعلة درامياً، ويمثل في  
أحد حديهما البعد الديالكتيكي بين  
الدراما والفن السينمائي المصري عند  
شادي عبد السلام. وهذا الطابع  
الديالكتيكي يتلخص في كرن «المومياء»  
رد فعل على واقع ما بعد الثورة، وفي  
كونها ولادة فكر أبناء الثورة ذاتها،  
ويستدعي قراءتها ضمن ولع للتناقضات  
كوجود. ولا أكون مبالغاً إن قلت، بل  
ونظرية جمالية تستحق كل الجهد في  
أعمال الفكر ورويتها بالعقل والقلب في  
آن. فقد كان فيلم «المومياء» بإيماده  
التاريخية تشكيلاً لرؤية شادي للواقع  
 والمستقبل، وحالة متطورة ومعاصرة، بل  
مستشرقة للمستقبل، حتى وإن كان  
الصراع فيها قد اتفق بوصفه حالة ثمر  
ورفض للواقع متمثلاً في تقاليد قبيلة  
«الحريات». غير أنه في جوهره، قد  
شكل حالة رفض ونقيضاً للفكر السينمائي  
الذي تسيد قبل الثورة، وظل جاسماً على  
صدر صناعة السينما في مصر بجوهره  
وقباليه، والعاجز عن إرضاء المتطلبات  
الثقافية لأبناء الثورة، مما يعني أن الفيلم

قد رفض «إشكالية» العلاقة بين الفن  
الحاضر والثقافة والتي تمثلت على محاور  
أساسية من المعتقدات الخاصة بكل من  
(ونيس - قبيلة الحريات - سيدة الدار  
والأحلام والأبناء - ونيس والغريب -  
ونيس والأفنديت وغيرهم) وتجدد هذا  
الصراع على هيئة عقيدة فكرية - جمالية  
وكانها ثورة لا على قبيلة «الحريات»،  
فقط، بل امتدت لتشمل الأجهزة الرسمية  
للثقافة والآثار.

أما فكر شادي، وتيسيد عبد العزيز  
فهو للبرتريه فيعتبر عملاً شاعرياً  
مكتملاً يجمع بين الفراغ والشعر، الأمر  
الذي حدا بهما إن كانا قادين على خلق  
جو من الرومانسية يكون بمثابة الخلفية  
للمودجة ومجال الخيال الأرحب لهما.  
فالبرتريه يجمد هنا تعبير الفنان عن  
أبطاله بشكل أكثر انفتاحاً وبأكثر الأنواع  
الفنية الرومانسية، وتكمن الفكرة الرئيسية  
له في تذبذب الطبيعة الإبداعية للممار  
المصرية، الأمر الذي يذكرنا بالتمثال  
المصري الفرعوني ولرجات حامد  
عويس. وفي العموم فإن البرتريه هنا  
قد أظهر تطلعات الفنانين الجمالية  
وتعلقها بالعالم الفني والروحي لسيناريو،  
فليس من وولد المصادفة أن تكون صورة  
البرتريه في تكوينات هرمية معمارية،  
حيث يردد هذا التكوين الأساسي على  
نسيج الفيلم ويتصم معه. ويهلب اهتمام  
المشاهد وسط الفراغ التكويني. أما الصنوء  
فيستقط على الوجه تارة شديداً قريباً، حاداً  
متبايناً وتارة ناعماً، فيترأى كما لو كان  
الصنوء موجوداً في كل مكان، ويتنق من  
الخلود إلى العدم حين يستخدم الصنوء  
القوى المتباين ويتلشى في جهة أخرى  
إلى السواد إلى العدم، وعندما يسقط ناعماً  
ملتئراً يقل في نصوعه حتى يتلشى إلى  
العدم، فهل هو من الحياة إلى الموت؟ أم هو  
أم هو من العدم إلى الخلود؟ أم هو  
عقيدة البعث المصرية القديمة. هو كل

ذلك طبقاً لما يحدده الموقف الدرامى للمشاهد والفعل الباحث للحدث، وليس الموقف التشكيلى أو الجمالى له. ويفضل هذا التوزيع الحزم الضوئية بكتسب الوجه تعبيراً انفعالياً خاصاً وديناميكياً، كما يثير إحساساً دافقاً يبخس الحياة والدراما والإبداع، والذي تؤكدته وتهد له فى آن واحد قوة أو ضعف، وحدية أو عمومة البقع الضوئية والظلال. أما بورتريه «وليس»، فإن الطابع الانفعالى الخاص لبنية التكوين نجعله بمثابة اعتراف ذاتى مغمم بالمشاعر الإنسانية يسعى نحو بلوغ عالم آخر غير عالم «الحريات»، والكشف الكامل عن مكانته فى القبيلة، وفى الوقت ذاته عن الرسالة الإنسانية الرفيعة التى يحملها «وليس»، بين جنباته.

ومشهد بيت محمد نبيه خادم أيوب الشاجر فيحشاشك به المنظر المعمارى مع صورة الأشخاص، وفيه اختصار للفعل الدرامى ككل، وإظهار لمواقف أولاد العم بل وتقرير لموقف «وليس»، ويجمع به شباب القبيلة على مختلف أعمارهم يبيعون التاريخ تحت سقف التاريخ داخل العمارة المصرية وبين ساحاتها الواسعة وجماليزها المنيفة مقابل لحظات لا فكرية.

تتقاسم الوجوه والخطوط تعبيرية المشهد، فالمكان هو سوق القبيلة ومرتع ملذاته وناديه وشريان التاجر النابض حيث يقوم بأوار عديدة وهى فى ذاتها إحدى العقد الثانية فى دراما الفيلم، لذلك فقد عمل شادى وعبدالعزيز على تدويع الأشكال والألوان داخل تكوينات المشهد، فى وحدة هارمونية واحدة وعمامة تمثل الوظائف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية والمبدئية التى يحوى عليها المشهد، واستعمل شادى العنصر الأندوى غير منطلق من مبدأ اللعبة الحسية، وإن عبر عنها، ولا على أن هذه متعة مصرية

إنسانية، فيها تقع «زينة»، باعتبارها الجزء الأثيرى وقدس الأقداس ونقطة ضعف الرجل، وإنما انطلق من وجهة نظره المبدية على كل العناصر التى سبق أن ذكرناها وشكل منها عنصراً من عناصر الفضول الرومانسى الخارج عن نطاق المؤلف والمادى والتملى.

أما تحليلات اللون فتظهر بجلاء عقيدة شادى عبدالسلام اللونية والتى تتمثل فى أن الألوان لا تظهر إلا عبارة عن انكاس، وأن شبه للظل اللون هو ما يجب أن يتسيد للتكوين اللونى، وأنه انطلاقاً من موقع الضوء الساقط على عنصر التصوير ومدى حدته وتفاعله معه، وأن الأساس فى لون موضوع التصوير هو مدى لتسامه أو تضاده مع ما يحيط به، فالأشخاص الذين يقع عليهم الضوء الشمسى القوي لجيوب الرادى، تبرز الألوان، كما تبرز ملابس الأبطال الدائكة مع جفافها البيضاء بشكل ساطع أمام المساحة الداكنة والخلفية المتمثلة فى الجبل والصحراء والسماة الزرقاء وظلمة الليل اللامتناهية. وهكذا جعل شادى عبدالسلام هذا النمط معياراً أساسياً فى نظرية اللون لديه، وأكد الصلة بين ألوان الملابس والأبنية المعمارية والطبيعية، فضلاً عن الارتباط المتفاعل المعقد بين الظلال والضوء واللون، مهماً بتصوير المظاهر والأشياء وتأثيرها بضوء الصباح والغروب والمساء وكيفية تبدل ماهيتها اللونية تحت هذه الأضواء (الصحراء - مشهد الجنائز - مشهد أيوب التاجر - مشهد سقوط نيس وجرحه - مشهد الغريب - مشهد نقل اللوالبيت .. كلها صحراء ولكن). أما تلك الظلال التى ترددها الشخص الغلمية، فالنظير يترسم كشبح ينطق نارة حاداً قريباً قاطعاً للضوء واللون، وتارة ناعماً هامساً شافياً يملأ طبقة وسطى ما بين الألوان وإطراف للصراع، أى ذلك الظل الناتج من احتكاك

الموضوع ومجاورته لضوء الشمس وتارة ليملأ معنى الراحة أو العدمية عندما يعانق ضوء السماء.

ولاشك أن السمة الأولى بالمسبة لتكوينات شادى هى الخصوصية مهما كان مظهرها على الشاشة ومهما كانت عناصرها سواء أكان اللون للإنسان أو الطبيعة أو الحيوان أو حتى الجبال والصحراء والليل. فكل ما يستدعى انتباهه ويؤكد الدراما الفيلمية يبدو متميزاً وأصيلاً على الشاشة ومغمماً بالمصرية القح فهو يعبر هنا عن معتقدات شادى عبدالسلام اللونية، ولعل كل هذا يظهر جلياً فى مشهد مركب القتل - مركب أيوب للتاجر - ملابس المعترين وعلاقتها اللونية بتشكيكية المنظر.

إن كل ما سبق يقودنا بالضرورة إلى بعض الاستنتاجات والفرضيات، فأولاً يجب القول بتحفظ أن عدد الأفلام التى أخرجها شادى عبدالسلام قليلة سواء التسجيلية أو الروائية والتحفظ هو على تسيج التكوينات الموجودة تحت يد الباحثين، فبالرغم أن عدد أفلامه قليل إلا أنها غنية بشكل يدعو للدهشة، أما جماليات تجسيدها فيخضع لمدى الفهم الفلسفى من المصور لأفكاره. ثانياً أن شادى عبدالسلام الفنان المغفل فى ذلك الوقت فى الدول الأوربية قد عانى من آلام التريبة وخيبة الأمل لاحقاً بسبب إخفاقه فى إنتاج فيلمه الروائى اللسانى «أخذاً، تون، نظراً للظروف البيروقراطية والمالية التى تسببت إنتاج الدولة بعد ذلك، وتكلفة الفيلم العالية بالنسبة للإنتاج المصرى.

ولقد حاولت قدر الجهد تناول القضية المطروحة بشكل علمى فلسفى نقدى من الناحية للصورية، وهو الأمر الذى أرجو أن ينال رضا القراء. ■



# روعة المرئيات فى الموميايا

**سعد عبد الرحمن**

« كيميائى ورئيس سابق لمجلس إدارة شركة  
مصر للاستديوهات .

التقليدية والمعروفة للتكرين فى الصور  
السينمائية .

ثالثا : الكشف عن الصفات  
الإنسانية لبشر (أناس) غير عاديين .

رابعا - الشد الكهربى القائم بين كل  
لقطة وألى تليها .

خامسا - احتفاظ الفيلم بجو الشعائر  
والطقوس .

سادسا - الاستغلال المتميز للقائمات  
المباشرة فى الفيلم .

سابعا - عدم التعثر والانفعا فى  
الجودة المرئية .

وقد ترتب على احتواء الفيلم على  
السمات الجمالية السابق ذكرها أن أول ما  
يخرج به المتفرج هو تأثره بروعة

مجهرات تناع إلى تجار الآثار ليحصل  
أفراد قبيلته على المال اللازم لميهمهم .  
ويتابع الفيلم هذا الشاب خلال يوم من  
التفكير المتواصل ، تتخلله أحداث مختلفة  
ذات مضمون غامض ، حتى يقدر فى  
النهاية أن ييوح بالسر لأعضاء البعثة  
الحكومية الذين جاءوا إلى طيبة للبحث  
عن إحدى مقابر الأسرة الحادية  
والعشرين . وبذلك يحفظ الشاب كلوز  
الفراغة ويلحق الإفلاس والخراب بأهل  
قبيلته .

وتكتمل أهم السمات الجمالية المميزة  
لفيلم الموميايا فيما يلى :

أولا : توافر للصيغة السينمائية للصور  
التي يتألف منها الفيلم .

ثانيا : الأبعاد عن الماذج والأشكال

**ف** تميز شادى عبد السلام بروية  
خاصة لمصر القديمة  
وأرتباطها التخيلى والثقافى بمصر اليوم .  
وفيلم يوم أن تحصى السنين (الموميايا)  
محاولة ناجحة للتعبير عن هذه الرؤية  
بأسلوب يتوفر فيه الإحساس  
الهيروغليفى (١) ، وبأسلوب وصفه أحد  
النقاد الغربيين أنه لا مثيل له فى صناعة  
السينما إلا ربما فى أعمال المخرج  
اليابانى ميزوجوشى (٢) .

وأغلب فيلم «الموميايا» يدور حول  
الدراما الداخلية لشاب يرث بعد وفاة أبيه  
سر خبيلة فرعونية استقرت لعدة قرون  
فى جبل قريب من وادى الملوك .  
ويصدمه إلى حد يعجز عن تفسيره ، أن  
يرى إحدى الموميايات وقد انتهكت  
قدسيها أثناء نزع ما تحوى عليه من





المرئيات إلى حد خيالي في هذا الفيلم. ولتناول كل سمة من تلك السمات على حدة.

## أولا - الصفة

### السينمائية للمصور

إن أول متطلبات صناعة الفيلم السينمائي هو أن تكون الصورة سينمائية أي تستغل كل الصفات الخاصة التي تميز السينما عن المسرح وعن التليفزيون وعن التصوير الفوتوغرافي الثابت وعن التصوير بالفرشاة. فالحركة المتعددة، حركة الكادر ذاته وحركة الحدث داخل الكادر هي التي تضمني على الصورة الصفة السينمائية. ولا يمكن تحقيق الحصول على تلك الصفة والتعرف عليها إلا من خلال فهم واستيعاب للعناصر

الإبداعية للتصوير السينمائي، وهي الفيلم الخام المستخدم في التصوير، والتكوين، والإضاءة.

والمومياء مدة عرضه ١٠٧ دقائق ويتألف من ٢٥٨ لقطة فقط مما ينبغي أن الفيلم يتميز بمعدل سرد بطيء ولكنه لا يمتنع على وتيرة واحدة طوال الوقت، فالأحداث الخطيرة في الفيلم تضمني بخطو سريع، مثل اللقطة المتوسطة القريبة لوجه «وليس»، ينظر في ملح إلى ما فعله للم الأكبر إذ استخدم مدية في تمزيق اللقائف الطويلة والعريضة فوق صدر «المومياء»، وللشعلة التي يحملها العم الآخر تلقى ظللا حمراء اللون على «المومياء»، - لللقطة القريبة لكفين مرسومين بلون أسود على جانب قارب القنلة المأجورين

أقتل شقيق «وليس» عندما نرى القارب لأول مرة - والزوج السريع بعض الشيء على صدر شقيق «وليس» بعد أن طعنه القاتل المثلث - وكذلك اللقطات الخمس لمطاردة «وليس» لزوجة والتي انتهت بوصوله إلى بيت مراد. ولكن الصور تظل متميزة بالصفة السينمائية حتى في أكثر المشاهد بطقاً وهو مشهد بيت العائلة فلم تتوقف آلة التصوير عن الحركة إلا في تسع لقطات من اللقطات الثلاث والعشرين التي يتألف منها هذا المشهد الذي ينتهي بخروج شقيق «وليس» من بيت العائلة، بعد أن رفض «وليس» الإصغاء له فترى الأخ يخرج من يسار الكادر ثم يتراجع خطوة ليصبح في أقصى يمين الكادر ويتراجع ثانية والكاميرا تتحرك «بان» معه إلى اليمين

فترام من ظهره وهو يمضى مسرعاً نحو مدخل الدهليز المكشوف على السماء. إنه لن يعود ثانية إلى هذا البيت، واللقطات التمع التي توقفت فيها آلة التصوير عن الحركة في هذا المشهد، هي - لقطه العامة للدهليز الطويل الذي يودى إلى المقبرة الخالية التي تستخدمها العائلة مسكناً لها - لقطة متوسطة -، ونويس، في الجزء العلوى من الدهليز تحسب نزوله يديه ملاصقين للجدران وهو يهبط درجتين إلى أسفل ورأسه منكس على صدره - لقطة قريبة لقطعة من اللقائى الأسود ويد تمتد لتزجج جانباً منها حيث نرى القلادة الذهبية التي انتزعت من المومياء ونسمع صوت العم وهو يسأل عن سبب عدم تصليب القلادة لأويوب الناجر - تلويها لقطة متوسطة قريبة للمعمين، والعم الأكبر يقول كل القبيلة، تلويها لقطة متوسطة قريبة لشقيق ونويس يطلب من صم أن يترك المرنى في سلام - لقطة متوسطة قريبة للآم تقول أنا الذي ربيت أولادى وقد ربيتهم على الكبرياء والتمرد كالجبل - لقطة عامة لنويس وهو واقف في الدهليز ماذا يده اليمنى نحو الجدار الأيمن وهو يهبط درجتين ونسمع صوت أخيه وهو يسأل أمه عن عدد الجثث التي انتهكتها يد أبيه لهاكوا - بعد خروج الأم لقطة عامة لشقيق ونويس نراه من جانبه وهو يسير خطوتين ثم يلحقت مواجها لنا وهو ينادى ونويس - تلويها، لقطة عامة لنويس وظهره مواجها لنا ويودى فى صعود بعض درجات الدهليز بخطى بطيئة وتتدخل كتف شقيقه من يسار الكادر ليوقف فى مقدمة الكادر ويصبح «نويس» فى الخلفية فى منتصف الكادر وهو مستمر فى صعود الدرج بخطوات البطيئة وهو يلوم شقيقه عما فعله بأههما ويرد شقيقه بأنها لا تعبر إلا فى العاصى. ومن استعراض هذه اللقطات يتبين أنه قد تم تصميمها لتضفى المزيد من العمق على هذا المشهد الذى تقرر

فيه قتل شقيق ونويس بعد أن نبذ أعضامه ونبذته أمه وتبرأت منه وتساءل «ونويس» عن السبب فى أنه شقيقه. وفى «المومياء» لو كان الإيقاع أسرع كان المشاهد سيذبح فى أسلوب الحدوة سواء البولييسية أو العاطفية لو... أو... فكان لابد من كسر الإيقاع الرافعى واللغة الزاقية كأسلوب للحقيق ذلك... (٣) وإيقاع فيلم المومياء رغم بطئه الملحوظ إيقاع مشدود يبعث على قدر من التوتر على عكس المفهوم التقليدى عن العلاقة بين طول اللقطات وبين الإيقاع.

وفضل الصفة السينمائية لصور الفيلم نمت مشاهد الفيلم وتلاحقت فى تتابع مثير يستغرقنا كلية - مشهداً على إثر مشهد، فكل مشهد يبرز لنا بناء على تساؤل يطرحه المشهد السابق له، ويحاول بتركيبته الدرامية الداخلية أن يجيب على هذا التساؤل. وليس هناك وسيلة أخرى تجسد أى مشهد من هذه المشاهد سوى السينما. إن أهم صفتين فى رؤية «شادى عبد السلام» التى عبر عنها فيلم «المومياء» هو أنها رؤية متعة للعين ومصيرية صميمية. وهاتان الصفتان متوافرتان فى كل أفلام «شادى عبد السلام» ولكن على عكس أغلب أفلام مهندسى المناظر وعلى عكس أغلب الأفلام المصرية، فإن رؤية «شادى عبد السلام» السينمائية لا تقف عند حد المناظر، كما أن مصيريتها تعتمد على براعة الخيال أكثر مما تعتمد على مجرد النواحي التكنيكية. و«المومياء» ليس فيلماً تجريبياً كما أطلق عليه بعض النقاد ولا يشتمل على مناظر ذات صفات مسرحية سواء من حيث الأداء أو حركة الممثلين ولا يشتمل على لوحات شيقية باللوحات التى يحمدا المصورون بالفرشاة وإنما هو فيلم سينمائى رائع يقوم على لغة جديدة مدمجة خاصة به عثر عليها «شادى عبد السلام» وهو يبعث الحياة فى الروح المصرية القديمة.

وعن العناصر الإبداعية للفيلم السينمائى، واستغلالها فى هذا الفيلم، نجد أن العنصر الوحيد الذى لم يحقق طرح «شادى» فى «المومياء» هو الفيلم الخام الذى تم التصوير عليه. فقد استخدم «شادى» أفضل أنواع الأفلام الخام المخصصة للتصوير السينمائى عند بدء إنتاج الفيلم فى عام ١٩٦٨، ولم تكن السينما قد عرفت بعد الأفلام السريعة المخصصة للتصوير السينمائى بالألوان، والى لم يبدأ طرحها فى الأسواق إلا فى منتصف الثمانينيات. وقد اشتمل فيلم المومياء على مشاهد كانت ستبدو أروع بكثير لو تم تصويرها بفيلم من الأفلام السريعة المخصصة للتصوير السينمائى بالألوان. مثل المشهد اللئلى الذى اصطحب فيه العمان «ونويس» وشقيقه ليطعاهما على سر خبئة الدبر البحرى. والمشهد اللئلى لمفتش الآثاء وهو يصل إلى تلك الخبئة وأخيراً المركب الجنازى لنقل محتويات الخبئة فى اللجر إلى المنشية. وفى فيلم المومياء تم تصوير هذه المشاهد بجساح يتناسب مع إمكانيات وصفات الفيلم المستخدم فى التصوير ولكنها كانت تبدو أكثر جمالا وأكثر تعبيرا عن رؤية «شادى عبد السلام» لو كانت قد أتبع فيها قلم للتصوير السينمائى بالألوان عالى الحساسية والذى لم يطرح للاستخدام إلا بعد تصوير الفيلم بحوالى سبعة عشر عاماً. ولقد عبر «شادى عبد السلام» عن أسلوبه فى فيلم المومياء بأنه «شكل خاص جداً.. لموضوع خاص جداً» (٤)، ولكن ذلك لم يصرفه عن الاهتمام البالغ بالتصوير فلقد كان التصوير يتم وفق حساب دقيق لتوزيع اللقطات على مدى النهار... ومشهد المركب الجنازى مثلاً تم تصويره فى ٤٠ يوماً.. فبعد انتهاء العمل اليومى بعد غروب الشمس كانوا يصورون لقطة واحدة من المركب الجنازى لكى يتحقق

جو الفجر<sup>(٤)</sup> والفيلم السريع كان يوفر كل هذا العناء ويساعد على تصاشي الإضاءة الحادة وهو الأسلوب الذي لجأ إليه «شادي» ليضفي على المنظر غلالة شاحبة تنفي واقعيته. وعندما شاهد الجمهور فيلم المومياء للمرة الأولى في عام ١٩٦٩ في أول عرض خاص له، ثم في نادي سينما القاهرة خلال موسم ١٩٧٠/٦٩، كانت هناك تيريتان متميزتان لاستخدام الفيلم بالألوان، الأولى كانت تجربة كلود ليورش في فيلمه «رجل وامرأة»، حيث استخدم عددا من الأفلام الخام، فاستخدم فيلما بالألوان من نوع الفيلم نفسه الذي استخدم في تصوير «المومياء» واستخدم فيلما أبيض وأسود، وفيلم أبيض وأسود مطبوعاً على فيلم بالألوان ليحطى درجات لونية زرقاء رمادية ودرجات بلون السبيا كما استخدم أسلوب إعطاء الأفلام قبل التصوير عليها تعريضات ضرورية خاطفة بالمعامل لإكسابها قدرا من الضباب كوسيلة لكبح جماح الألوان<sup>(٥)</sup>، مما أتاح له الحصول على تأثيرات متعددة. والثانية هي تجربة «مايكل أنجلو أنطونيويني» في فيلم تكبير، حيث تم تصوير الفيلم بأكمله على نوع الفيلم نفسه الذي استخدمه «شادي» في تصوير «المومياء» حيث صور بروعة فائقة استدير المصور الفوتوغرافي بعالمه الخيالي وأضرائه الناصع وجدرانه المكتظة بالملابس ذات الألوان الزاهية الصارخة والصور الغريبة الشاذة والفتيات بملابسهن الغريبة غير الاعتيادية. ومن الواضح أن هاتين التجربتين قد تشاركتا موضوعات تختلف تماما عن موضوع المومياء، وتصويرا اشتملتا عليه من مناظر أسهل بكثير من تصوير مناظر «المومياء» وتناسبه صفات الأفلام التي كانت متاحة للتصوير السينمائي بالألوان، بدرجة أكبر بكثير من تلك التي تناسب مناظر فيلم المومياء. ولقد كان عدم التطور والانفراج في الجودة المرئية هو أحد السمات

الجمالية المميزة لفيلم «المومياء» ففي «المومياء» لم يقدم «شادي» حوته أو مأساة وإنما قدم مجرد علاقات وأشكال تتجمع وتنفرد لتجمع أنت من خلالها فكرة كالية. لقد قدم شادي معالجة سينمائية جديدة على مستوى العالم تقوم على ترك بعد أو مسافة أمام عقل المتفرج ليفكر معه. ولذلك تصاشي تماما الاستخدام الجمالي المباشر للألوان واستعراض قدراته على تصوير مساحات لونية تبدو لأخاذه على الشاشة حتى لا يندمج المشاهد في أسلوب الصدوة. وحتى تشكل الملابس تجمعها وحدة معينة فكل القبيلة مثلا ترتدي الجلابية نفسها بالتصميم نفسه بحيث تجد أثني عشر رجلا يلبسونها حتى لا تستطيع تمييز التفاصيل الواقعية بين واحد وآخر. وهكذا حرص «شادي» على كسر الإيقاع الواقعي واللغة الواقعية ليعيد انراي إلى الملامح الواقعية لما يعرض له على الشاشة. وعندما اضطر إلى بعض الشرح في بداية الفيلم بتقديم اجتماع علماء الآثار قدمهم كمجرد أشكال غامضة على مائدة سوداء وكان هذا الاجتماع يتم في الفضاء الغامض... أو كان هذا هو كهنوت علم الآثار الذي كان جديدا ومجهولا في ذلك الوقت من نهاية القرن الماضي... إنهم مجموعة من الرجال يتحدثون ولكن أين؟... هذا لا يهم فما يقولونه هو المهم وليس المكان ولذلك قدم هذا المشهد بلا ديكور وبلا ملامح... فقد ظل مجرد كل ما هو ليس أساسيا في الفيلم لكي يصبح الأساس مؤكدا وواضحا مئة في المئة<sup>(٦)</sup> فيجرد بناء الفيلم أحداثه من إطارها التاريخي... بل يجردنا حتى من الزمان... ويمدحها ملامحها المصرية فقط من ارتباطها بالمكان... الجبل... المعابد... النيل... المعابد الفرعونية... الصحراء... وعندما ذهب ليصور الأقصر والجبل تصاشي كل ما هو أخضر... لأن هؤلاء ليسوا هم الفلاحون وإنما هم من أسعاهم أمل الجبل بينما أسمى الآخرين أمل

الوادي وإن كان لم يظهرهم أبدا وبالتالى أخفى كل ما هو زراعة... أو أخضرة... أو فلاحين. ووفرت مواقع التصوير الجو المصري ما بين «البادية» و«الجزيرة» والقطم وأبو رواي وسقارة والأقصر وسندري مصر.

وبهذا الفهم الواضح لما يريد تصويره والهدف المطلوب تحقيقه استطاع الحصول على صور عالية الجودة بالرغم من قصور إمكانيات الفيلم الخام الذي كان متاحا للتصوير السينمائي بالألوان في ذلك الحين ووفر للصور العالية الجودة من الناحية التقنية الصفة السينمائية. ولقد تدارنا استخدام «شادي» للألوان في كتابنا: جماليات اللون في السينما<sup>(٧)</sup>. ومن اللقطات التي لا تنسى في مشهد اجتماع علماء الآثار، الطرابيش الحمراء مقابل خلفية تامة الاسوداد، داخل ذلك الموقع الذي عقد فيه اجتماع رجال الآثار.

وسوف نتناول في جزء آخر من هذا المقال إلى تأثير فهم واستيعاب «شادي» عبد السلام، إلى الصفات الفوتوغرافية المميزة للفيلم السالب بالألوان الذي تم استخدامه في تصوير فيلم المومياء. وكما سبق أن ذكرنا فإن العناصر الإبداعية للفيلم السينمائي هي الفيلم الخام المستخدم في التصوير والإضاءة والتكوين.

## ثانيا - الابتعاد عن النماذج والأشكال التقليدية والمعروفة للتكوين في الصور السينمائية:

من البديهي أن نتوقع أن لجأ «شادي» إلى نماذج وأشكال للتكوين تختلف تماما عن تلك النماذج والأشكال التقليدية المعروفة للتكوين في الصور السينمائية. ولا ندعي أن هناك قواعدا ونظريات للتكوين في الصور السينمائية قام «شادي» بمخالفتها ومناقضتها،

فليس للتكوين السينمائي أية قواعد وإنما له صفات تميزه عن التكوين في أي فن مرئي آخر، فالحركة هي الأساس فيه. وحيث إن الفيلم السينمائي لا يشتمل على كادر شبيه بأي كادر آخر في الفيلم نفسه فإن الصورة تتغير على الدوام وعلى الصخر والمصور أن يخصصها للحكم والمراقبة طوال التصوير. ويشتمل التكوين السينمائي على ثلاثة عناصر رئيسية هي: ١ - تحديد أماكن الممثلين والأشياء داخل الكادر. ٢ - حركة الممثلين والأشياء داخل الكادر. ٣ - حركة الكادر ذاته.

وفي فيلم المومياء لم يكن الأشخاص رغم أهميتهم هم محور العمل إلا في إطارهم التاريخي وداخل الموضوع الذي يفرض نفسه.. رغم أن الأبطال كأشخاص واضحين على الشاشة مئة في المئة.. فنحن نرى نادية لطفي في دورها الذي يمتد لخمس دقائق ونستريحها تماماً ونرى أحمد مرعي بوضوح كامل، ولكن الفيلم لا يقدم قصة أو حادثة أو أماسة... إنها مجرد علاقات وأشكال تتجمع وتفرق ليكون الزاوي من خلالها فكرة كلية. (٣) وعلى هذا الأساس يقوم التكوين السينمائي في فيلم المومياء.. وذلك على التفضيل التالي:

أ - الحركة في عمق الكادر بهدف تعظيم تدفق الزاوي لما يدور أمامه على الشاشة، واستيعابه.

١ - في المشهد النهاري لمقابر الحريات، لقطة عامة الكاميرا مصوبة من أعلى على مركب جنازة الشيخ سليم الذي دفن في سفح الجبل، وخلال حركة المركب عبر ممر ضيق تهبط آلة التصوير إلى أسفل ويمضي للمركب إلى مكان شواهد المقابر التي تبدو بطابع شواهد مقابر الهوى.

٢ - في المشهد الليلي والأعمام يأخذون ونيس وشقيقه إلى خبيطة للدير

البحري، لقطة عامة عند نهاية البئر المودى إلى المقبرة والكاميرا محمولة على اليد كأنها وجهة نظر المتفرجين تتقدم للأمام خطوتين لتنتظر إلى أسفل خلال بئر الدفن المعيقة.

٣ - بعد أن عرف ونيس من الغريب (أحد أهل الوادي) ما يبحث عنه أفندية القاهرة ينتهي هذا المشهد بلقطة عامة واسعة من فوق جدار معبد هابو والكاميرا مصوبة على أرضية المعبد حيث نرى ونيس، كنقطة أسفل جدار المعبد وتحرك الكاميرا إلى أسفل مع حركته واقتربه ووقوفه أمام الجدار حتى يصبح على بعد أمتار قليلة منه.

٤ - مشهد اقتراب ونيس، من سفينة الآثار بعد أن تخلص من مصراة الذي حاول ملعه من اللجوء إلى الأفندية، مشتملا على عدد ١٣ لقطة ثم تنفيذا بالآلة للتصوير على شاريو يمتد من خارج السفينة لمتابع ونيس، واقفا على الهضبة الرملية وسفينة المنشية في الخلفية بدءاً من لقطة عامة تتكلى بونيس يجذب الجندى ليسقط من فوق الجواد فتنتقل رصاصة، قطع إلى لقطة عامة لأحمد كمال فوق المنشية جالساً أمام مكتب فيقف عند سماع الطلق الناري، قطع إلى لقطة عامة لحاجز السفينة ووالده ونيس، يقترب، قطع إلى لقطة عامة للهضبة الرملية الممتدة على الشاطئ ونرى جنديين حول ونيس ويتقدم ونيس، يضع خطوات ثم يقف رافعا يديه على عينيه متأنيا من نور المصباح الموجه إليه من السفينة، قطع إلى لقطة عامة واسعة على المنشية وقد أمر أحمد كمال بإطفاء الكشاف، قطع إلى لقطة عامة بعيدة تظهر فيها الهضبة الرملية وعلى ونيس، حالة ضوئية تزول بعد إطفاء الكشاف ويتقدم ونيس في خطى بطيئة والجنديان يتقدمان خلفه، قطع إلى لقطة متوسطة للبهديوي

بلك، وهو يقرب ما يدور أمامه، قطع وآلة التصوير تهبط مع تحرك ونيس، حتى يقترب من بداية المعبدية إلى السفينة ويقف ويدخل البهديوي بلك، من يسار الكادر ويقف بظهره مواجهاً لنا في لقطة متوسطة ويسأل ونيس، عما إذا كان هو رئيس الأفندية، قطع إلى لقطة متوسطة لرئيس الأفندية خلف حاجز السفينة يأمر بأن يتركوا ونيس، يقترب، قطع إلى لقطة عامة على ونيس، عند أول المعبدية والبهديوي بلك يستدير ويقترب ليصبح في حجم لقطة متوسطة ناظراً إلى أعلى ليسأل أحمد كمال، عما إذا كان يعرف ونيس، ويجيب أحمد كمال، بالنفي فيستدير البهديوي بلك ناحية ونيس، ويقترب ونيس، على المعبدية في خطى بطيئة حتى يصبح في حجم لقطة متوسطة فينظر إلى أعلى موجهاً حديثه إلى أحمد كمال، يرسله: لماذا جئت إلى الجبل بكل هذه العدة والعتاد، إنك تملك أكثر من ذهب الموتى، قطع إلى لقطة متوسطة، لأحمد كمال، وهو يجيبه سائلاً وماذا تعرف عن ذهب الموتى قطع إلى لقطة متوسطة قريبة لونيس يقدم نفسه إلى أحمد كمال، قطع إلى لقطة متوسطة، لأحمد كمال، يقف خلف حاجز السفينة، وأخيراً قطع إلى لقطة متوسطة نرى فيها ونيس، من الخلف يتقدم على المعبدية وأخيراً تهبط آلة التصوير إلى أن يصل ونيس، إلى السلم وترتفع آلة التصوير إلى أعلى مع حركة ونيس مع زوم بسيط.. يقف ونيس، لحظة ثم يستدير ناظراً ناحية أحمد كمال، ينزل درجتين حتى يقف أمام السلم.. يبدأ في صعود السلم.. تتحرك آلة التصوير رأسياً إلى أعلى مع شاريو من اليمين إلى اليسار حتى تصل إلى أحمد كمال، في يمين الكادر وونيس، مواجه لنا في يسار الكادر وهو ينظر إلى أحمد كمال،

يصعد «الهدوى بك» على السلم، شاربو من اليمين اليسار مع بان لليمين مع وصوله بحيث يقف بين «ونيس» وبين «أحمد كمال»، ويجذب ذراع «أحمد كمال» ويقترب منه ثلاث خطوات للأمام ويحذره من «ونيس»، ولا يصنى إليه «أحمد كمال» ويؤكد «ونيس» وهو فى الخلفية أنه لن يتحدث إلا مع «أحمد كمال» ويستدير «أحمد كمال» وينجحه نحو «ونيس» ويخرج «الهدوى بك» من يسار الكادر ويتحرك «ونيس» بحذاء السور بان معه لليسار أثناء حركته ثم يقف متطلعا إلى «أحمد كمال» ويدخل «أحمد كمال» من يمين الكادر ويتقدم حتى يقف عند بداية درج صغير ويشير بيده لـ «ونيس» أن يتقدمه ... بهم «ونيس» بالنزول .. يتقدم خطوة ثم ينظر ناحية الجبل ثم يمضى نازلا الدرج وشاربو من اليمين إلى اليسار مع نزوله حتى يصل إلى «أحمد كمال» الذى سبقه ووقف عند نهاية الدرج ويصل إليه «ونيس» ويمضى إلى نزول درج آخر على محور العدسة وقلقه «أحمد كمال» ونراه من خلال حاجز خشبى ذى أعمدة على سطح السفينة ... وبعد اختفائهم يدخل «الهدوى بك» من يسار الكادر ثم يخطو نحو حاجز السفينة وحركة رأسية لأنة التصوير إلى أعلى مع بان لليمين لئلا متجها نحو الحاجز .. يقف ثم يقترب ثانية من آلة التصوير وبان لليسار معه حتى يصبح الكادر فى حجم لقطة متوسطة قريبة يتجه مرة أخرى نحو السور وشاربو من اليسار إلى اليمين معه أثناء تقدمه نحو السور مع المحافظة على حجمه فى الكادر إلى أن يقف عند الحاجز مراقبا لما يظهره . وينتهى ذلك المشهد .

ب- تحريك مكونات المنظر بحيث يغطى شيء أسود المنظر بأكمله لنقل الشعور بالخوف والكرب إلى المتفرج ، وذلك كما فى اللقطات التالية :

١ - المشهد الذى يهرع فيه «ونيس» إلى قبر أبيه بعد أن عرف سر الخبيثة ولقزعه انتهاك حرمة الموتى ، ينتهى بلقطة عامة نرى فى يمين الكادر صخرة فى مقدمة الكادر وشاهد قبر الشيخ سليم فى الناحية اليسرى من الكادر وآلة التصوير فى الخلفية وكأنها «ونيس» .. تتقدم آلة التصوير محمولة على اليد (أو لعلها شاربين) وتقترب من شاهد القبر ، ومن يمين الكادر يدخل «ونيس» مسرعا بظهره .. يتقدم بجمع خطوات ثم يقف .. وترجع خطوتين وهو ينظر إلى شاهد قبر أبيه وقد تغير حجم الكادر إلى لقطة متوسطة .. يلتفت بوجهه فى أسى ويقترب من الصخرة .. تقترب آلة التصوير منه قليلا يخط رأسه فى الصخر .. ثم يمسك رأسه بكلتا يديه ويتقدم نحو الكاميرا حتى يغطى المنظر بأكمله بجوابه الأسود .

٢ - فى مشهد ضرب الغريب ، لقطة عامة يظهر فيها الغريب فى منطقة رملية والرياح تدفع بالرمال ، يتقدم للغريب عدة خطوات ثم يقف فزعا .. يدخل من يمين الكادر أحد أهل الجبل ومن يسار الكادر يدخل رجل آخر منهم .. ويأتى من خلف الغريب رجل ثالث يحمل عصا ، ويتقدم الأولان نحو الغريب حتى تجعل ملابسهم الكادر أسود تماما .. ونسمع صوت ضربات العصا وصياح للغريب الذى يبرز رأسه من بين أقدام الرجال متوجعا .

ج- تحريك آلة التصوير على النحو الذى يؤدى إلى الاحتفاظ بحجم الممثل ثابتا فى الكادر ليؤكد على نقل لسان حال ذلك الممثل إلى المتفرج ، وذلك كما فى اللقطات التالية :-

١ - اللقطة قبل الأخيرة فى المشهد الذى يهرع فيه «ونيس» إلى قبر أبيه والسابق الإشارة إليه فى البند السابق ،

لقطة عامة نرى فيها «ونيس» وهو واقف على الأرض ويبدأ فى النهوض وآلة التصوير تتحرك معه حركة رأسية إلى أعلى ... يقف ويقترب منا ويتغير حجم الكادر إلى لقطة متوسطة قريبة ... ويظل «ونيس» يتقدم إلى الأمام فى خطى مترجحة وآلة التصوير تتحرك شاربو إلى الخلف محتفظة بحجمه فى الكادر ثابتا أثناء تراجعها معه إلى الخلف .

٢ - فى نهاية المشهد النهارى فى بيت مراد وبعد آخر لقاء «لونيس» مع «زينة» حيث أدت اللقطات المتبادلة بينهما إلى الكثير مما يمكن أن يقال ولطه قد ألمه أنه قد اكتشف حقيقة مهنتها ، نرى لقطة متوسطة قريبة يظهر فيها «ونيس» مطأطأ الرأس فى يسار الكادر ويدلف مراد إلى خلفية الصورة من اليمين ويقف خلف «ونيس» ... يتقدم ونيس خطوتين وشاربو معه للخلف .. ومراد يلاحق «ونيس» ، فيلتفت له «ونيس» مستديرا بظهره ويدفعه بيده اليمنى دفعة قوية فى وجهه فيؤرخ مراد بعنف ويدخل أولاد العم الثلاثة فى الخلفية ليمسكوا به قبل أن يسقط ويصبح «ونيس» محذرا مراد وأولاد عمه أن يراهم فى طريقه يوما ما ويستدير بوجهه ويتقدم فى خطاه خارجا من بيت مراد وشاربو للخلف منه محتفظة بحجمه طوال السمر حتى نهاية المشهد .

٣ - فى مشهد لقاء «ونيس» وأيوب وبعد أن خطف «ونيس» الثلاثة من أيوب وأيوب يطالب «ونيس» بإعادة القلادة إليه ، نرى لقطة متوسطة وأيوب يتقدم بخطوات بطيئة وشاربو للخلف محتفظة بحجمه فى الكادر وخلال الشاربو يدخل «ونيس» بظهره من يمين الكادر و«أيوب» فى الناحية اليسرى من الكادر وتلمع عينا «أيوب» من الغيظ ويستمر مندفعا نحو «ونيس» وشاربو للخلف معهما وهو يطالبه بإعادة القلادة إليه .

٤ - في نهاية اللقطة الأخيرة من مشهد صعود «وئيس» إلى سفينة المشية وبعد لختفاء «وئيس» ، وه أحمد كمال، تدخل ساق «الهدوى بك» من يسار الكادر ثم يتقدم في خطاه نحو حاجز السفينة كما شرحنا عند تناول هذا المشهد من قبل وقد ألم الهدوى أن «أحمد كمال» لم يشركه في لقاء «وئيس» وربما يحس بالقلق على «أحمد كمال» .

د - اختيار عناصر تكوين المناظر على النحو الذي يؤكد مصيرية المواقف وانعماها إلى موضوع الفيلم .

إن موضوع فيلم المومياء هو تلك الشريحة المعزولة من مجتمع الجبل الذي يعيش على تراث حضارى يكمن فى باطن الأرض من تعسبه دون أن يدرك قيمته بينما هو جزء منه لأنه هو تاريخه كله . ولتأكيد مصيرية الفيلم لشمملت التكوينات التصويرية على الآثار والجبل والصحراء ومعابد الفرعنة والنيل وما يجرى به من سفن . وبهذا الملتق نفسه فإن القاهرة لا تظهر فى «المومياء» إلا من خلال أفندية الآثار ، القاديين منها.. وما يميزهم بالنسبة لأهل الجبل هو ملابسهم والكتب التي يحملونها بعد أن قرءوها والطربوش الذى يميزهم عن الخوارج . وأحداث الفيلم ترجع إلى عام ١٨٨١ ، ولكن أهل الجبل لم يعرفوا سوى النيل والجبل والصحراء وآثار الفرعنة ومعابدهم التي لعب فيها أولادهم ومقابرهم التي اتخذوها مساكن لهم . وتلك هي عناصر تكوين صور فيلم «المومياء» ، كما يتضح من استعراض اللقطات التالية :-

١ - فى بداية مشهد قتل شقيق «وئيس» نرى لقطة متوسطة قريبة للأخ الأكبر وهو يمشى إلى مصبره المحتوم ونراه من جانبه وبان معه من اليسار إلى اليمين ... ويبتعد بظهور مواجهنا لنا حيث نراه يسير على تل رملى أصفر

ناعم وفى الخلفية يبدو فوق خط الرمال والأفق شارع قارب .

٢ - وفى المشهد نفسه بعد مصرع الشقيق ، نرى لقطة عامة على المياه والكاسيرا تتحرك رأسيا من أعلى إلى أسفل ويقتف جسد القتيل فى الماء .

٣ - وينتهى ذلك المشهد بلقطة عامة نرى فيها مقدمة القارب والكفين المرسومين عليها ظاهرين ... بان مع زوم بسيط لتتركز على المقدمة ثم تثبت آلة التصوير ويستمر القارب فى حركته .. مقدمته ثم هيكله إلى أن يخرج تماما من الكادر ولا يبقى أمامنا إلا موجات ماء اللبر التي تكس أشعة الشمس الذهبية.

٤ - اللقطة العامة الراضعة على معبد جنائزى فى البر الغربى وبان من اليمين إلى اليسار لنرى الصحراء وبعض الخضرة وبعض أطلال المعابد ونسمع صوت «أحمد كمال» :- معبد لكل فرعون .. تحتمس الثالث فاتح أول إمبراطورية عرفها التاريخ .

٥ - اللقطات التي تم تصويرها فى مدينة «هاوى» حيث يلتقى «وئيس» مع الغربى بعد أن ضربه أهل الجبل ، وكذلك «وئيس» قد ضربه رجال «أوب» ، وعندهما ثمانى لقطات تؤكد على مسألة كل من «وئيس» والغريب بجانب الآثار وفى إحدى اللقطات يلتصق «وئيس» بالعلامات الهيروغليفية المنقوشة على الحائط الذى كان يركع مستكدا إليه وهو يسمع إلى الغريب يشرح له ما علمه عن سبب قديم الأفندية .. ويخبط «وئيس» رأسه فى الجدار قائلا : كفى ما قلت .. جطت الأحجار تدوحية أمامى . وفى اللقطة قبل الأخيرة فى ذلك المشهد وهى لقطة عامة نرى جدار معبد «هاوى» وآلة التصوير تتحرك رأسيا إلى أعلى على الجدار الملئ بالكتابات والنصوص الهيروغليفية.

٦ - واللقطة قبل الأخيرة من الفيلم ، لقطة عامة واسعة وآلة التصوير على مصبرى مخفض ونرى ماء النيل والأعشاب وعلى البعد يبدو وئيس كنقطة ونراه من ظهره وهو يمشى مبتعدا، أما اللقطة الأخيرة فهى أيضا لقطة عامة واسعة ، نرى فيها المشية (مركب الأفندية) كنقطة مضادة تبعد .. ثم تتحول الصورة إلى كادر ثابت وتنزل كلمات «انهض» ، فإن تقضى ، لقد نوديت باسمك ، لقد بحثت .. ثم اخفاء ، تدرجى . لاشك أن شادى يستنفض همه المصريين جميعا بتلك الكلمات .

٧ - أما التكوينات الخاصة بالجبل فقد اشتملت عليها لقطات خبيئة الدبر الجرى فى كلتا المرتين ولكن رأيناها فيهما فى الفيلم ، المرة الأولى عندما أخذ الأعمام «وئيس» وشقيقه لتعرفهما بالسر ، والمرة الثانية عندما ذهب إليها أحمد كمال ورجاله .

### ثالثا - الكشف عن الصفات الإنسانية لبشر

غير عاديين : هناك أسلوب فى الإبداع التصويرى بآلة التصوير (٧) ، يقوم على إظهار الصفات الإنسانية لأناس غير عاديين<sup>(٨)</sup> فى الصور الفوتوغرافية . ولم يلجأ شادى إلى هذا الأسلوب فى الكشف عن الصفات الإنسانية لأهل الجبل ، فقد اختار لهم قالباً يجمع بين التقيضين وقرن المواقف تكشف عن إنسانيتهم وكان هدفه أن يفهم مشاهد الفيلم ما يحدث من خلال الصورة نفسها ومن الجوانب الإحساس بوزن التاريخ على أكتاف الشخصيات .. ومن الجبل الرافق خلفهم غامضا .. وحتى لمركب القادمة فى النيل ... ففى لمصور المقابر قدمهم شادى بإحساس بالجلال فى ملابسهم وتحركاتهم .. كما قدم تخليصا مركزا

للمائلة في الصعيد .. الإحساس الطاغى بالاحترام والكرامة ... وكل هذا لا نرى منه في الفيلم إلا مهاداً أو راحته الخاطئة .. ومجرد الإحساس المكثف لمجموع التقاليد التي تحكم هذا المجتمع (٩) ومن أمثلة اللقطات التي تكشف عن الصفات الإنسانية لأهل الجبل بالصورة السينمائية وما توحى به للمخرج ، وليس بالحوار المباشر ، ما يلي :

١ - جفل وجه العم الأكبر عندما سمع أخاه يبلغ شقيق «وئيس» أن أباه قد شاء أن يعلم سر الخفية ولو كان حياً الآن لشاء أن يحرم من حياته ، ويفهم العم الأكبر أن أخاه قد أصدر الحكم بالإعدام على شقيق «وئيس» ، ويجفل لذلك ، ونسمع صوت وضع القلادة على الأرض من خارج الكادر .

٢ - اللقطات التي صورت رحيل شقيق وئيس وما توحى به من ثقة في صحة القرار الذي اتخذ ، وهو يسعى إلى حثفه دون أن يدري ، وفي نهاية الفيلم يتأكد لنا أنه رمز لرواد التطوير الذين بطوا مصر من كبوتها في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين فقد تأثر به «وئيس» - دون أن يدري - وخلص أهل الجبل من صيل الضباب ، رغم أننا سمعناه يرفض ما دعا إليه شقيقه بالحوار .

٣ - ترحيب وئيس بالغريب القادم من اليراء وكأنما أدرك «وئيس» ما يربطه به من مسلات ، ولا يلتقى وئيس والغريب إلا في أحد معابد الجندود - في الرامسيوم في المرة الأولى ، ثم في مدينة «هاوي» في المرة الثانية .

ويتمثل ترحيب «وئيس» بالغريب في استعراضه للأثار معه في عدد ست عشرة لقطة منها عشر لقطات عامة ولقطة واحدة عامة واسعة مصورة من الخلف فترى «وئيس» والغريب يسيران

مبتعدان على مضية رمزية واسعة وترتفع آلة التصوير إلى أعلى لتتابع سيرهما وهما يبتعدان عنها إلى أن نرى في الخلفية بعيداً بأسفل الهضبة معسكر عمل تنتشر فيه الخيام ونسمع صوتاً يأتي من بعيد يدعوا إلى العمل عدد الأفندية وتنتهي اللقطة بالغريب في يمين الكادر ، و«وئيس» في يسار الكادر وتحرك آلة التصوير ويتقدم الغريب ثم يتوقف بينما نرى «وئيس» يظهره ويستدير الغريب ليواجه «وئيس» ، ثم قطع إلى لقطة متوسطة ينتهي بها مشهد الترحيب بالغريب في الرامسيوم من خلال استعراض مابه من آثار وتكشف هذه اللقطة عن فرق هام يميز ابن اليراء (الغريب) عن ابن الجبل «وئيس» ، فالأول لابد أن يعمل ليستطيع البقاء ويذهب للعمل في معسكر الأفندية بعد أن يودعه وئيس الذي اعتذر عن الخراب معه .

٤ - إثارة «زينة» ، «نوتيس» ، للحد الذي يدفعه إلى محاولة اعتراض حركتها في بيت «مراد» حيث نرى في لقطة عامة «زينة» واقفة تتابع أخذ «وئيس» للتحمام من «مراد» ، وتتقدم «زينة» خطوتين للأمام ثم تقف .. ثم تواصل تقدمها ويدخل «وئيس» يظهره من يمين الكادر .. ويمد يده اليسرى نحو الجدار ليحول دون استمراره في التقدم وكأنه لا يريد لها أن تغيب عنه .. تنظر له «زينة» لحظة تنسقط زراعه إلى جانبه مفسحاً لها الطريق وتتجاوز «زينة» ، وبان وشاربو معها وهي مستمرة في سيرها وصوت مراد يصل إلينا يخبر وئيس أن أيوب سيأتي اليوم لأخذ العين الذهبية - وفي اللقطة التالية نرى رد فعل وئيس لخروج زينة فيخضع مراد دفعه قوية في وجهه ويطلقه أولاد عم وئيس .

٥ - في مدينة «هاوي» حيث يصل وئيس بعد أن سئره رجال أيوب واستعادوا منه العين الذهبية وبعد أن اعتدى إلى الغريب داخل المعبد من سماعه صوت أنبيه ، نرى وئيس في لقطة عامة معدة بآلة تصوير محمولة على اليد من داخل المعبد .. وتتقدم وئيس بجوار أحد أعمدة المعبد ويقترّب حتى يصل إلى الجدار وتستدير آلة التصوير مع «وئيس» ، ليحصل الكادر إلى لقطة متوسطة قريبة كي نرى الغريب في يمين الكادر في الخلفية و«وئيس» على اليسار في مقدمة الكادر ويطلب منه الغريب الرحمة وهو يحضّح مترجماً ليبتعد عن «وئيس» وهو يخبره أن أهل الجبل هدده بالقتل إن لم يرحل وئيس وئيس من ظهر وهو يتقدم بالعرض عبر الرواق ليقترّب من العمود الذي اقترب الغريب الأرض عند قاعدته ونرى «وئيس» من ظهره يمين الكادر والغريب يواجهها إلى اليسار في خلفية الكادر ويسأل «وئيس» الغريب عما يفعله الأفندية ويترجّع الغريب في الكسار فيسأله وئيس ألا يخشاه فهو جريح مثله وينزل راحكاً على الأرض وآلة التصوير معه .

٦ - مجموعة اللقطات العامة في نهاية الفيلم لأهل الجبل وقد خرجوا لوداع الموميّات وهي في طريقها إلى المنشية - لقطة عامة لليراء والشمس قد بدأت في الشروق ونرى من بعد مجموعة سيدات بملابس سوداء يتقدمن نحو آلة التصوير. وبعد لقطتين عامتين أخريين للموكب ومودعيه من أهل الجبل نصل إلى لقطة عامة تتبع يرسل الموكب إلى المنشية وفي هذه اللقطة نرى تابوتين محمراين والموكب الجائزى يمشى فوق تل بسيط الارتفاع وسط أخوديين بهما سيدات يراكن الموكب في سيرهن وكأنهن

ضمن لوحة جنائزية فرعونية يمثلن نالجات مصر القديمة ونرى خلف أحد الثوابيت نورساً عليه تمثال لأنوبيس.. شاريو منتمر مع حركة الموكب وفي آخر الشاريو نرى المشية والدخان يتصاعد من منخلتها إلى السماء ونسمع صوت زمارتها يطو. وقد شارك ونيس في وداع الموسيات فذرا في أربع لقطات بين لقطات جمهور المودعين فور وصول الموكب إلى المشية، ففي لقطة عامة نراه بجلبابه وخلفه بضغ سيذات متشحات بالسواد ويقدم ونيس صوب آلة التصوير وأثناء اقترابه تتحرك آلة التصوير إلى أعلى بالكاد لتحويل الكادر إلى لقطة متوسطة وهو يرفع يديه ويغضى وجهه حزينا مع بان بسيط معه أثناء تقدمه. وفي اللقطة الثانية، وهي لقطة متوسطة، نرى فيها «ونيس» ويده على وجهه حزينا بالسا، بان معه إلى اليسار وهو يهبط تالا مخفضا حتى يقترب من اللؤل فيقف ويرفع يده عن وجهه وينظر نحو السفينة. ثم قطع إلى لقطة عامة واسعة لسفينة تعنى متألنة بأصواتها ونرى الأشجار على الضفة الثانية ويشتمل الكادر على بضغ سيذات وأقنات يتابن الموكب. واللقطة الثالثة «لونيس» لقطة متوسطة تبدأ من حوث انتهت اللقطة الثانية له ونراه ناظرا نحو اليسار (نحو السفينة) يرفع يده إلى صدره وتؤدي حركة آلة التصوير إلى أن نراه من ظهره ويحرك ويان معه اليمين وهو يقترب من النهر ويحصر الكادر في نهاية هذه اللقطة المتوسطة إلى لقطة عامة واسعة ثم تصويرها بالآلة التصوير على مستوى منخفض فندرى ماء اللؤل والأعشاب على ضفته وعلى البعد نرى ونيس من ظهره يعنى مبتعدا ويبدو كتقطعة. لقد أنجز مهمته وأدرك أنه لنقى الخراب والإفلاس قبيلته وأشك أنه أدرك أنه حقق ما يهوه تحقيقه لتحقيقه.

## رابعا - الشد الكهرى

### القائم بين كل لقطة

#### والتي تليها:

يتحدث «شادى عبد السلام» عن فيلم «الموسياء» فيقول: - إن الأجانب كانوا يذهبون إلى ابن الجبل ويطلبون أن يبيع لهم قطع الآثار بأسعار خرافية بالنسبة لهذا المجتمع الفقير المنقذ.. فبيدا يبيع لهم دون أن يقصد أن يبيع أو يعى ما يفعله.. ولكن رجلا أوروبا يجيحه ويقول له: اعطنى قطعة الحجر هذه مقابل كذا.. فيعطيه له دون أن يدرك أنه يتاجر فى لحمه هو.. وما زال هذا يحدث حتى اليوم.. فما زال هناك هؤلاء الذين يتاجرون فى لومهم أو الذين يعيرون على أنقراض الآخرين... وفي فيلم الموسياء يجيئهم القاهرى المنط فيلقى المصرى مع المصرى الآخر على أرضه. ولكن الاثنين مختلفان تماما وبيئتهما انفصال ضخم جدا بين المدنية التى يمثلها هذا وثاك وإن كان يربطهما نهر واحد وجبل واحد ولغة مشتركة... ولذلك فأنت تلاحظ فى الفيلم أن الشابين الصعدى والقاهرى يتبادلان فى النهاية بضغ كلمات.. بينما ظلا قبل ذلك يكتفيان بالنظر كل منهما للآخر. هذا اللقاء بين المدنيين هو محور الفيلم.. وليست كهاية الموسياء والفراعة التى يمكن أن تحدث لأى ناس من أى فئة فى أى مجتمع لأنها حادثة حقيقية.. ولكن لم تكن للحادثى فى ذاتها هى التى أثارتنى لعمل الفيلم وإلا أصبح فيلم بوليس وحرامية وإنما هذا اللقاء الغريب الذى نتج عنه الاكتشاف أو قراءة الماضى (١٣).

وكما شاهدنا فى الفيلم فإن أفندية القاهرة لم يدخلوا فى أى صراع مباشر مع أهل الجبل، أولاً لأنهم لا يعرفون تمام المعرفة أن أهل الجبل يمكن سر الذئبة، وثانياً لأن الصراع هنا لا يدور من

الخارج بل داخل القبيلة ذاتها. بهذه الرؤية تناول شادى موضوع فيلم الموسياء وهو رؤية مركبة غاية التركيب لكنها الرؤية الوحيدة التى تسمح بتصوير العمق الحقيقى لمثل هذا الموضوع، رؤية ليس من السهل تجسيدها وتحقيقها إلا فقط بواسطة فن السينما. وأدى توافر الصفة السينمائية فى لقطات الفيلم إلى قيام شد كهرى بين كل لقطة والى تليها، فمعها طالت مدة أية لقطة فإننا لا نفقد أبدا الإحساس بالمتابع المستمر، وعندما تأمل المتفرج ما رآه على شاشة العرض فإنه يكتشف أن كل لقطة فى الفيلم قد مهدت للقطعة التالية لها، وأملته لاستيعاب مضمونها. ومع ضبط إيقاع الفيلم، تحقق هذا الهدف حتى فى أكثر مشاهد الفيلم بطئا، وهو مشهد بيت العائلة الذى يحمل أكبر قدر من حوار الفيلم ويحتاج إلى تركيز كامل من المتفرج، وبالفعل تحقق هذا التركيز ونشأ من الإيقاع البطيء الذى يدفع المتفرج إلى التفكير فى مدلول الصورة والمشاركة فيه بعقله ولو إبتسامل: ماذا يريد أن يقول؟ (١٤) وقام الشد الكهرى بين لقطات هذا المشهد بالمحافظة على هذا التركيز الذى هدف مبدع الفيلم أن يولده لدى المتفرج حيث عبر عن عزلة أهل الجبل بتقديم أبطال هذا المشهد محبوسين فى حجرة ويفترج عليهم «ونيس» دون أن يشاركهم النقاش وتمثل أهمية هذا المشهد فى الحقائق التى يستخلصها الرأى منه، وهى: -

١ - حرص شيوخ القبيلة على سر الذئبة وأن من يعرف هذا السر ولا يحافظ عليه يدفع حياته ثمناً لذلك، مهما كان مركزه فى القبيلة وهذه رسالة وصلت إلى «ونيس» أيضا.

٢ - رفض شقيق «ونيس» لأسلوب حياة القبيلة بعد أن عرف أنهم وهو معهم يعيشون على العث بالموتى.



٣ - التناقض في شخصيات أهل الجبل فهم يقدمون كل ما يخص موتاهم ويحرصون على عدم إزعاجهم في مرقدهم (الشيخ سليم) وفي الوقت نفسه ينهكون حراسة الموتى الآخرين، أجدادهم، ولم ينج من هذا التناقض سوى شقيق ونيس فقد أعلن استيائه من أبيه وقرر على حبيلة الضباب واتخذ موقفا إيجابيا وقرر الرحيل عن الجبل والقبيلة ولم يكن أنانيا فقد حاول أن ينقذ ونيس أيضا من ذلك التناقض ولم يستجب ونيس، فقد ساءه أن شقيقه قد ألم أمهما ولم يحترم ذكرى أبيهما وقد رأينا «ونيس» يهرع إلى قبره قبل هذا المشهد وفور نزوله من الجبل بعد أن أطلع على سر الخبيثة بناء على رغبة أبيه.

٤ - احترام شيوخ القبيلة لسيدة الدار (الأم) ودعائهم لها بأن يقدرها الله على احتمال المكروب، فهي في سبيلها إلى أن تنفذ ابنها الأكبر وبالكاد بعد أن فقدت زوجها.

٥ - تجسيم الصراع النفسي الذي يعاني منه «ونيس» وفداحة ثقل السر الذي كشفوه له، والتي زادت فداحته بعدما سمعه من نقاش بين شقيقه وشيوخ القبيلة فلقد أطلعه شقيقه على مصير مظلم، صحراء عليه أن يسيرها وحده خالفا من المشاعر والذكرى مفتقرا إلى الإرادة لأن يرضى ما كان بالألمس حقيقة له ويوم شقيقه على أنه كشف له عن كل ذلك ولماذا هو آخره...

لقد جاءت صورة «ونيس» على يد شقيقه.. أحد أهل الجبل ولم تأت من خارج أهل الجبل.. وهذه هي عظمة مصر التي عبر عنها شادي بأسلوب سينمائي بحث المتفرج على التأمل والتفكير فيدرك عظمة مصر دون شعارات ودون انفعال. فيذكر ونيس الذي نفع حياته لئلا لموقفه يمثل أحد أبطال مصر الذين يهبون من حين إلى آخر - لنفع أهلهم إلى تقييم أساليب حياتهم

وتقوم ما أعرج من أمورهم وكما جادت أرض مصر بهؤلاء الأبطال طوال تاريخها العريق.

ولم تضع حياة شقيق «ونيس» هباء، فإن وصول نيا اعتياله إلى «ونيس» هو الذي سيدفعه بعد ما مر به من حيرة ومعاناة إلى تسليم الخبيثة لأفندية القاهرة الذين يستطعمون صنوها وحمايتها من عهد أهل الجبل بها ويحتلذ تنهض مصر فهي أن تقضى طالما هناك من يحرس عليها (ربانيتها باسمها) فتدبث مما عانت منه من رقاد وخمول. وقد قدمنا في السرد السابق نموذجا يعبر عن الشد الكهرى الذي يصل بين لقطات ومشاهد فيلم للمرمياء.

وهذا الشد الكهرى نشأ من التخطيط الدقيق للتعبير السينمائي الذي لجأ إليه شادي لبلورة المشاكل التي واجهتها مصر في تلك الفترة من نهاية القرن التاسع عشر، زمن أحداث الفيلم.

### خامسا - احتفاظ الفيلم بجو الشعائر

والطوقوس:  
يحتفظ الفيلم من بدايته إلى نهايته بجو الشعائر والطوقوس، فأول ما يطالنا في طيبة مع نهاية الليل مشهد طقسي مهيب، يدفن فيه الشيخ سليم. ويكتفى الفيلم بلقطة عامة واسعة والكاميرا بمسئرى مخفض نرى على الشاشة ماء الليل والأعشاب وعلى البعد يبدو «ونيس» كدقعة يعتمد عا يظهره قلع إلى لقطة واسعة والمركب تبعده في الأفق وهي نقطة مضاءة وتتحول الصورة إلى كادر ثابت وتزلز كلمات

تنهض

فإن تقضى

لقد نوديت بأسمك

لقد بعثت

اختفاء تدريجي

وقبما بين البداية والنهاية تتناثر على الدحو التالي اللقطات التي توحى باحتفاظ الفيلم بجو الشعائر والطوقوس:

١ - المشهد الثاني - نهار - مقابر الحريات

لقطة عامة للجبل وسيدات متشحات بالسواد منتشدين في الجبل مع صوت نواح.

٢ - في المشهد نفسه بعد أن استقرت آلة التصوير على الشاهد والناثوت أمامه ورأينا الشقيقين - أولاد الشيخ سليم - مواجهين لنا بظهرهم، قطع إلى لقطة متوسطة من مواجهة ونيس وشقيقه حيث ونيس على يمين الكادر وشقيقه على يسار الكادر وناثوت الشيخ سليم يشغل الجزء الأسفل من الكادر أمامهم.. وتدخل يد من يمين الكادر ترفع غطاء بلون أزرق موضوع فوق الكاثوت.

٣ - في المشهد نفسه لقطة عامة بعض السيدات واقفات متشحات بالسواد والأم تخطو فسوق تل بسيط لتدخل والكاميرا شاريو ليسار معها. ومن خلال الشاريو نرى في مقدمة المنظر رجالا يحملون للناثوت الفارغ خارجين بعد أن انتهوا من مهمتهم ويتقدم الأم حتى تصل إلى شاهد القبر وترتكع بجواره.

٤ - في المشهد رقم ١٠ - نهار - وادي الملوكة

لقطة عامة واسعة على معبد جانزوى في النهر الغربي وبان من اليمين إلى اليسار حيث نرى الصحراء وبعض الخضرة وبعض أطلال المعابد ثم قطع إلى لقطة متوسطة «أحمد كمال» وهو يتقدم بوجهه نحو آلة التصوير ويؤم مع بان ليسمبح الكادر في حجم لقطة متوسطة قريبة ويهم «أحمد كمال» بالجلوس مع حركة رأسية لآلة التصوير إلى أسفل حتى جلوسه ويكتف «أحمد

كمال، ناحية يسار الكادر عندما نسمع معه صوت نجيب يأتي من بعيد ويتساءل أحمد كمال عن هذا الصوت.

قطع إلى لقطة عامة واسعة على هضبة رملية منخفضة فيها بعض السيول بملابس سواد متناثرات فوق الهضبة قطع على لقطة متوسطة «للهوى به» وهو يخبر «أحمد كمال» أن كبير العائلة قد مات بالأمس.

٥ - زيارة ونيس الأخيرة لقبر أبيه قبل أن يكشف سر الخبيثة الأفندية القاهرة فزاره في لقطة عامة واقفا أمام شاهد قبر أبيه ويبدأ في الركوع أمام القبر... شاريو للخلف ويدخل «مراده» من يسار الكادر وينادي «ونيس»... لقد جاء له بأخبار مصراع أخيه...

٦ - المركب الجانزي للمومسيارات وهي في طريقها إلى المنشية ويتألف من عدد ثلاث وعشرين لقطة، بالإضافة إلى إحدى عشرة لقطة التي تصور وداع أهل الجبل للمنشية وحمولتها القيمة والتي ينتهي بها الفيلم.

٧ - الكنان المرسومان على المركب.

ولقد ظهر في خمس لقطات بالفيلم، لعلها نادر شوم رأيناها للمرة الأولى في لقطة قريبة على جانب القارب الذي استقله شقيق ونيس.

ورأيناها للمرة الثانية بعد أن ألقوا بجسم شقيق «ونيس» في الماء بعد اغتياله فظهرت مقدمة القارب في لقطة عامة والكنان المرسومان ظاهرا عليها... تلك هي اللقطة السابقة مباشرة للقطعة وصول المنشية.

ونراهما للمرة الثالثة بعد أن أفاق ونيس من غرفته بعد أن أعدى عليه رجال «أبوب» فبعد لقطة عامة نرى فيها «ونيس» على الشاطئ بحث خطاه وشاريو الخلف معه أثناء سيره وجبهته تغطيها الدماء، قطع إلى لقطة عامة للقارب ذي الكفين يرسو بجوار الشاطئ

وشاريو للأمام على هذا القارب والزمالك التي تصحبها بعض الشيء وتتقدم آلة التصوير مع تحركها في حركة رأسية إلى أعلى أثناء تقدمها وترى الكفين المرسومين عليها. ونراهما للمرة الأخيرة بعد هروب الرجلين الذين فاجأهما ونيس بعدان بعض الشهود وفي أثناء مطاردة «ونيس» لهما قبل أن يصل إلى مدينة «هابو»، فترى لقطة عامة للقارب الذي يحمل الكفين حيث نرى مقدمته فقط ونرى تلا رمليا مائلا يمين الكادر يخضع بقية جسم القارب.

ولا يرد ذكر لهذين الكفين في حوار الفيلم إلا عندما يذهب مراد إلى ونيس عند قبر الشيخ سليم ليخبره بمصرع شقيقه.

٨ - العين الذهبية، رمز الصراع بين أهل الجبل؛

وقد رأيناها للمرة الأولى في زيارة ونيس وشقيقه مع صبيهما اخبينة الذير البحري وكيف انتزعها العم الأكبر فملأت وجه ونيس بالهلع والفرع.

ورأيناها للمرة الثانية في مشهد بيت العائلة حيث يسأل العم عن سبب عدم حمل القلادة (العين) الذهبية «أبوب» للتاجر والأخ الأكبر (شقيق ونيس) بعيدا إلى عميه مطالبا إياهما بأن يحملوا وحدهم هذه الذنوب ونراه للمرة الأخيرة في يده يرد بها على ما أعلنه له عن توقف تجارة الآثار. ويمد «ونيس» يده اليمنى ويلتزم القلادة من «أبوب» ويتراجع خطوتين ويان معه لليمين وصوت «أبوب» يطلبه بأن يعيدها إليه. ويستردا أوب بالقرعة.

سادسا - الاستغلال

المتميز للقاءات المباشرة في الفيلم:

تميز فيلم المومياء بالظلمة والقوة

التي استغلت بهما اللقاءات المباشرة في الفيلم مهما كانت بسيطة في مظهرها إلى الحد الذي جعل جون راسل تايلور (١) يصف استغلال شادي لتلك اللقاءات بأن شادي عطر وهو يبعث الحياة في الروح المصرية القديمة على لغة جديدة مدشنة عجيبة خاصة به.

وتتمثل اللقاءات المباشرة في الفيلم فيما يلي:

## ١ - لقاء

### ونيس

#### وزينة

بعد سماع صوت سارينة المنشية - مركب الأفندية - بخروج «ونيس» من معبد رمسيس الثاني فترى جدران المعبد في لقطة عامة تظهر فيها جدرانه من الخارج... بان من اليسار إلى اليمين مع حركة رأسية لآلة التصوير إلى أسفل بقدر يسير حتى نصل إلى مدخل المعبد. قطع، على لقطة متوسطة لونيس وهو يسير بالقرب من تل رملي والكاميرا بان معه من اليسار إلى اليمين... وترى في أقصى الخلفية امرأتين متشاحتين بالسواد - وإن كان على نحو مخالف لزي نساء الجبل - يقف «ونيس» ويلتفت لنراه يظهره في الجزء الأيمن من الكادر، وترى المرأتين «زينة» وابنة عم مراد في الخلفية تشغلان الناحية اليسرى من الكادر.

قطع على لقطة متوسطة للمرأتين حيث نرى «زينة» في يمين الكادر وابنة عم مراد في يسار الكادر، المرأتان تنظران نحو خارج الكادر وتتماهمن.. ثم تنزلان التل مجهتين لأسفل حتى يحجبهما تمام التل الرملي الذي تهبطان من عليه.

لقد واكب لقاء «ونيس» الأول مع «زينة» الأحداث التالية :

أ - وصول المنشية (سفينة الأفندية

إلى طيبة.

ب - تجمع أفراد القبيلة لاستصلاح سبب وصول المنشية في ذلك الوقت من العام .

ج - ونيس بمفرده يحاول أن يكتشف ما يدور حوله .

د - وصول رسول إلى العم الأكبر يبلغه بمصرع شقيق «ونيس» ويوصي العم الأكبر بمراقبة «ونيس» على البدن كالنمل ويحذر من أن يصيبه سوء .

هـ - ينطلق ثلاثة من أولاد العم بداء على نصيحة العمين للبحث عن مراد .

و - على تل رملي في لقطه عامة يلتقى أولاد العم مع «مراد» و «زينة» وابنة عمه ، ويرفض «مراد» أن ينجلي إليهم بأية بيانات عن «أويوب» أو يتعاضد معهم كخادم «لأويوب» كما كان من قبل بعد أن أخبر أولاد العم أن سيده «زينة» قد جاءت لتفتح مكاناً صغيراً قرب الفيحاء لخدمة الأثنية وأنه وابنة عمه سيساعدانها .

وفي اللقاء الأول «لونيس» مع «زينة» لا تستحذ على اهتمامه ولا تبدد تذكره عن أفندية للقاهرة .

## ٢ - لقاء

ونيس مع

أحمد كمال

بعد انصراف «مراد» و «زينة» وابنة عمه بعد أن أبلغ «ونيس» أنه سيحوم وينجس ليعرف سبب مجيء الأفندية ، فقلع إلى لقطه عامة نرى فيها ونيس وهو يسير من اليمين إلى اليسار بحجبه خط رملي في مقدمة الكادر بحيث لا يظهر إلا نصفه العلوي فقط وتحرك آلة التصوير حركة استعراضية (بان) معه من اليمين إلى اليسار وتحجب الرمال

أغلب جسمه ولا ترى إلا وجهه وجزءاً من صدره ثم يقترب مرة أخرى ومع اقترابه ترتفع آلة التصوير في حركة رأسية إلى أعلى بحيث يظهر جسمه مرة أخرى وتصبح اللقطة في حجم لقطه متوسطة . ثم قطع إلى ، لقطه عامة نرى رئيس البدن يسلم على «أحمد كمال» وحملهما البدن والجلود على الجياد . يقترب «أحمد كمال» من آلة التصوير وتحرك آلة التصوير معه في حركة رأسية إلى أعلى أثناء صعوده التل الرملي مع بان لليمين أثناء حركته من اليسار إلى اليمين وزوم أيضاً ويقترب حتى يصبح الكادر في حجم لقطه متوسطة قريبة ويدخل رأس «ونيس» ليصبح أحمد كمال بعد اقترابه يسار الكادر و «ونيس» في يمين الكادر .. ينظران لبعضهما بعضاً ثم يخرج «أحمد كمال» من يمين الكادر ويلتفت «ونيس» ناحيته منابعا إياه .. ثم قطع إلى ، لقطه متوسطة لأحد الأثنيين جالسا داخل الكارنية ونرى في يسار الكادر «أحمد كمال» بظهره يتقدم خطوتين مبتكرياً من الأثري ويستدير ناظراً ناحيته «ونيس» خارج الكادر وينتهي هذا المشهد بلقطة عامة «لونيس» واقفاً كتمثال جامد فوق التل الرملي ، ويصدق عليه وصف الأثري له في اللقطة السابقة بأن نظراته غريبة وكأنها لتمثال عادت إليه الحياة .

## ٣ - لقاء

ونيس

مع أويوب

انتهى مشهد ضرب الغريب بلقطة عامة بعيدة للجبل وقمعه وحوله ضياء ناصع وبمبدأ مشهد مركب أويوب ، وفي عدد تسع لقطات معظمها لقطات عامة تم استعراض أبهة «أويوب» وأناقته وثرائه المتمثلة في ملابسه وقفين يتكون على خدمته وفي اللقطة العاشرة من هذا

المشهد تم لقاء «ونيس» مع «أويوب» على النحو التالي ... الكادر خال شاماً .. يدخل «ونيس» من يمين الكادر في لقطة متوسطة ناظراً اليسار ممسكاً بيده اليمنى التمثال الذي استرده من مراد وابنة عمه .. يقف لحظة ثم ينزل المنحدر البسيط ويان اليسار معه حتى يقف قبالة «أويوب» .. ونرى ونيس في يمين الكادر بروقيل اليسار .. وأويوب في يسار الكادر بروقيل لليمين .. «أويوب» يقدم تمزيقه «لونيس» .. ويصبح فيه «ونيس» بأن حضوره به يد مرغوة فيه بعد اليوم .. ويصحب «أويوب» من رده وهو يمد يده نحو التمثال الذي بمسكة «ونيس» .. ولكن «ونيس» يبعد التمثال عنه وهو يقول له إن هذه التجارة قد توفقت ، يستخرج «أويوب» السبن (القلادة) الذهبية من عباءته وهو يقول «أي تجارة أخرى تعرف إذ إنك لا تعرف حتى هذه» ينظر إليه و «ونيس» مستغرباً ويمد يده اليمنى ويلتزمها منه ويتراجع خطوتين ويان معه لليمين وصوت أويوب يطالبه بأن يعيدها إليه ، قطع إلى لقطه متوسطة أويوب يتقدم في خطوات بطيئة وشارير للخلف محتفظاً بحجمه .. وخلال الشارير يدخل «ونيس» من يمين الكادر بظهره وأويوب في يسار الكادر .. نلمح عينا «أويوب» من الغيظ ويستمر ملتصقاً ناحيته «ونيس» وشارير للخلف معهم وهو يقول .. أعدنا إلى .. لقد دفعت ثمنها كما دفعت من مائتي كل ثروة قبيلتك الجائعة قطع إلى وجهة نظر أخرى (أسير عكس) «ونيس» يمين الكادر و «أويوب» يسار الكادر .. «أويوب» يمسك بيدي «ونيس» الاثنين محاولاً أخذ القلادة .. ونيس يرفع القلادة ويضعها إلى صدره ويتراجع «أويوب» خارجاً من يسار الكادر .. قطع إلى لقطه متوسطة أويوب يرفع يده أمام رجليه وخذوها منه ولو كانت تمنى حياته ، يدفع رأس رجل

٢ - فى نهاية لقاء «ونيس»  
و«أوبوب»، حيث يتحدث رجال أوبوب على  
«ونيس» بالصرب لاسترداد القلادة  
(العين الذهبية) من «ونيس»، تظلم  
الشاشة تماما مع صوت ضربة العصا  
الثانية. واستخدم شادى الفيلم الدليل  
الأسود لتحقيق ذلك التأثير، ثم قطع إلى  
ظهور تدريجي ٣٦ كادر لمرى ونيس  
ملقى على الرمال على شاطئ الليل وآلة  
التصوير أخذت نظرة عين الطائر من  
أعلى إلى أسفل.

## أهم نماذج روعة

### المرئيات

وفى ختام هذا المقال نلخص أهم  
نماذج روعة المرئيات فى فيلم المومياء،  
فيما يلي:

١ - لا جدال فى أن المواقع الأثرية  
التي صور فيها شادى عبد السلام  
معظم مشاهد فيلم المومياء، تمثل أقصى  
ما يطمح إليه مخرج قادر على تذوق  
جماليات المنظر، فهناك أطلال معابد  
الفراعنة بين الدلال الرملية المنتشرة فى  
الصحراء، التماثيل العملاقة والحوايط  
المنقوش عليها الحروف الهيروغليفية  
ومناهاض عظيمة ما زالت قائمة كنباتات  
من الأحجار المنحوتة البناء مازال الناس  
يعيشون فيها. أضف إلى ذلك مجرى  
النيل الذى يتساب متعرجا خلال الرمال  
وجبل المرى العظيم يرتفع فى خلفية  
المنظر. وكذلك أهل الجبل بزيهم الأسود  
للموحد، ويشكل كل ذلك منظرًا موحشا  
مقبضا للصدر ولكنه أيضا يحصف  
بالجمال، وحول هذا المنظر يصغر الريح  
ليصنف إلى المنظر تأثير موسيقى غريبة  
غير مألفة. ولقد كان طبعيا أن يصمم  
شادى عبد السلام ملابس الفيلم بنفسه  
بعد خبرته الطويلة فى هذا العمل فى

المحتمل أن يضفى ذلك الاتجاه المزيد  
من للجودة المرئية على الفيلم ولكن على  
حساب الجودة السينمائية.

كذلك تصافى شادى اللقطات  
الكونشجية (١٠) التى تبين المتفرج  
أماكن الأحداث ومواقعها وتذكره بها كلما  
تكررت خلال السرد الفيلمي فليس هدف  
الفيلم هو التركيز على حادثة أو أحداث  
معينة. وبهذا المنطق نفسه فإن القاهرة  
لا تظهر فى فيلم المومياء إلا من خلال  
أفندية الآثار القادمين منها. وعندما قدم  
علماء الآثار فى بداية الفيلم لم يوضع أين  
اجتمع هؤلاء الرجال فما يقولونه هو المهم  
وليس المكان.

ولم يلجأ إلى المؤثرات البصرية  
الخاصة، واستخدم الفيلم الدليل  
الأسود (١١) فى مشهد من مشاهد الفيلم  
كيدليل عن الاختفاء والظهور التدريجى،  
وذلك على النحو التالى:

١ - ينتهى المشهد رقم ٤ (ليل - مقر  
الخبينة) بقطعة متوسطة على البلطة فى  
يد المم الأكبر اليمنى يهوى بها، وتتحول  
آلة التصوير حركة رأسية إلى أسفل  
للمسقط فى ضربة واحدة على علق  
المومياء ثم ضربة ثانية ويد المم الثانى  
تحاول استخلاص القلادة وينجح فى ذلك  
ويرفعها مع حركة يده تتحرك آلة  
للتصوير فى حركة رأسية إلى أعلى حتى  
يناول القلادة إلى المم الأكبر فيرفعها  
ومع حركة يده تتحرك آلة التصوير رأسيا  
حتى ترتفع القلادة أمام وجهه الذى  
أصبح فى يمين الكادر، وتصعب القلادة  
معظم وجهه ويأمر بأن يتم حمل القلادة  
إلى «أوبوب» لتساجر وتمر شلطة أمام  
القلادة ثم مؤخرة رأس وشعلة ثانية ثم  
مؤخرة رأس تتحرك أمام القلادة ثم تهتز  
الشلطة من يسار الكادر. قطع إلى اللقطة  
الأولى من المشهد رقم ٥ - ليل - الجبل،  
وتظلم الشاشة تماما فهذه اللقطة عبارة  
عن فيلم ليل أسود، عبرت عن ظلام  
الجبل فى بداية هذا المشهد.

وبان معه للينين مارا أمام أوبوب إلى أن  
يأخذ مكانه على يسار الكادر «ونيس»  
على يمين الكادر ينظر «ونيس» فى  
توجس ويتراجع ثلاث خطوات، يأتى  
رجل من اليمين ويدخل خلفه يوقفه  
ويضع عصاه خلف ظهر «ونيس» ..  
يتقدم الرجل فى مقدمة الكادر من  
«ونيس» ويمسك بيد «ونيس» التى يرفعها  
إلى أعلى ممسكة بالقلادة (العين)  
الذهبية وترتفع آلة التصوير فى حركة  
رأسية إلى أعلى على يديه للمرفوعتين  
ويأتى صوت «أوبوب» من خارج الكادر  
«إن تكون هناك تجارة بعد الآن وليتصور  
رجالكم جورعا ولتحمل نساكم الحطب ..  
لقد حكمت على قبيلتك .. ثم قطع إلى  
نقطة متوسطة قريبة .. رجل بهامته  
السوداء يشغل يمين الكادر ككتلة سوداء  
و«أوبوب» يولجها فى منتصف الكادر  
وتقدم رجل آخر من يسار الكادر حيث  
يدخل تدريجيا حاملا عصاه ويوجه  
ضربة مع رفعه عصاه للمرة الثانية  
ترتفع آلة التصوير رأسيا إلى أعلى وهو  
يوجه ضربة أخرى، قطع إلى شاشة  
سوداء مع صوت ضربة العصا للثانية ...  
وهكذا ينتهى لقاء «ونيس» «أوبوب».

## سايما - عدم التضرر والاندفاع فى الجودة المرئية:

فيلم المومياء يعبر عن محاولة من  
شادى عبد السلام لتثبيت جذوره،  
ليس بمعنى أن يفاخر بما يملك من آثار  
.. وإنما بتأكيد أن آلاف السنين التى تمتد  
وراءه لم تغفل من يده بعد وأنه مازال  
يستند إليها (٣) وهى تساعده فى النهوض  
من كبوته مهما كانت صعبة وجسامه  
الطعرة أو الطعرات التى سببت تلك الكثرة  
وإذ وضع مبدع الفيلم هذا الهدف نصب  
عينيه فإنه لم يندفع وراء الجودة المرئية  
لم يتحرق فى السعى إلى تحقيقها. فمثلا  
لم يندفع شادى وراء تصوير الآثار التى  
يفاخر بها والإبهار بجمالها، وكان من

مصر والخارج. وتتأكد خبرة شادي بالصفات الفوتوغرافية المميزة للفيلم بالألوان المستخدمة في تصوير المومياة باختيار الخامات المناسبة لذلك الفيلم فظهرت ملابس القبيلة - أهل الجبل - سرباء النمل. وظهر هذا التأثير شديد الوضوح في لقطات مسوكب دفن الشيخ سليم، الذي تصل إليه آلة التصوير عبر ممر ضيق يبدو مشقوقاً في الجبل.

٢ - البعثات الأرومانية التي نراها مثورة على الأرض بعد انتهاء مراسم دفن الشيخ سليم.

٣ - القلادة (العنق الذهبية) التي يزرعها العم الأكبر بحنف من علق المومياة في زيارة «وليس» وشقيقه، الأولى لخليفة الدير البحري.

٤ - مركب الأفندية (المنشوية)، وتحدث عنها شادي قائلا (٣) «... وهذا القاهري جاء في مركب من الحديد... فهذا هو القرن العشرين قادمًا إليهم (يقصد إلى أهل الجبل) إذن.. الحديد والتصنيع والآلة وصناعة المركب التي تصبح مثلاً هي الأخرى وليس مجرد آلة.. فهي تظهر في الفيلم ظهورها الخاص بدخولها الخاص في الدول بمن عليها من القادمين من القاهرة... كما لو كانت طبقاً طائرًا قادمًا من المريخ دون أن تكون هناك ضرورة لدى المريخ لنعرف ذلك».

٥ - عناية شادي الفائقة بالتفاصيل الدقيقة لملابس زينة (نادية لطفي) بحيث تبدو تحت عباءتها السوداء حلى وتلمعات كثيرة ولعل هذا هو ما يميزها عن أهل الجبل.

٦ - اللقراء الذي تدل عليه ملابس أيوب ومركبه للشرابي وتعامله مع رجاله.

٧ - أحمد كمال بين توابيت خبيثة الدير البحري. ■

## الهوامش:

(١) Visual Splendour

مصطلح ورد في المقال التالي

Shadi Abdelsalam/ The Night of Counting The years

Sight and Sound

Winter 1970/71

page 17

By John Russell Taylor

Mizoguchi, Kenji (٢)

مخرج ياباني (١٨٩٨ - ١٩٥٦) ولد في طوكيو.

والفيلم الذي قدم ميزوجوشي للسبينا العالمية كان فيلم Ugetsu Monogatari وهو فيلم يدور قصة خراف يحاربوا باسمائهم أن يواصل حركته في قرية مزقتها الحروب وذلك في فترة القرنين الوسطى. ويتقابل مع لميرة وهيبة تقويه بالانتقال إلى أرض ملوحة

بالهائج الحسية. وكان الكثير منها يتناول قضائياً إجتماعية وخاصة اضطهاد النساء.

(٣) شادي عبد السلام حوار لم ينشر طوالت ١١ سنة.

سامي السلاموني

مجلة الإناسة والتلغزيون - العدد ٢٩٦٩ - ١٩٨٦/١٠ - ٢٦ الصفحات ٢٩ - ٢٦

(٤) نشرة نادي سولما للقاهرة - لفرس الخائف - ١٩٧٠/٦٩ - العدد الثاني - الصفحة رقم ٤

(٥) للعرض المسبق للفيلم السالب الملون

سيد عبد الرحمن قبح

جماليات الفن في السينما - الصفحات: ٨٩٨٦

للجنة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥

العواشي - الهوامش

(٦) للرجع السابق

الصفحات من ١٤٧، ١٤٤، من ١٩٦، ١٨٣

Pictorial photography (٧)

Encyclopedia of pictorial (٨)

photography

Volume 8, p. 1360

and

Volume 11, pp. 1958- 1964

(٩) للرجع رقم ٤ - الصفحة رقم ١٣

Establishing Shots (١٠)

Black Leader (١١)



من فيلم الكرسى

# المراجعات

## فـأرـج الـحـدود

١١٤ مريد من الكنوز المصرية، ديفيد روبنسون. ١١٨ رجل يستحق المشاهدة،  
ديريك مالكونم. ١١٢ مهندس المناظر المصرية، جون راسل تيلور. ١١٤ حديث  
عن الموميا، جى هابيل. ١١٦ الإيقاع المصري البطي. ١١٧ الموميا: لقد  
توديت باسمك، كلود ميشيل كلوسى ترجمة، احمد عثمان.



# مزيد من الكنوز المصرية

## ديفيد روبنسون

مرثاهم القديساء، وهو يبدأ رحلته إلى حيث الأمان في القاهرة.

المشهد من الناحية المصرية يهر الأنفاس، وقام بتسويده عبد العزيز فهمي في «إيستمان كولور» (وهي معروفة بمعداتها القديمة بشكل يثير الأعصاب)، واللون مستخدم بدقة تضاهي الرسم. وتسرد ألوان ذهب الزمائل والأحجار، وزرقة السماء للحبيبة، والأبيض والأسود في أودية رجال القبيلة، في مجال لوني هادئ ومحتفظ restrained وهناك مشاهد منفردة فذة، مثل مشهد نذر البهلات على قبر شيخ القبيلة، والتي تملأ تدريجياً الشاشة بأسرها بلون أرجواني درامي. ومشهد بطل الفيلم وهو في وضع قزمي عند قدم شمال عملاق، أو عند جدار منخض عليه نقوش، ثم اللقطات الأخيرة الرائعة لموكب التوابيت الحجرية وسط الضوضاء الخافتة، ورحيل السفينة

من الفراعنة من أسر مختلفة قد خبئت على عجل قبل ثلاثة آلاف عام، لإنقاذها من لصومس المقابر.

يحذر علماء الآثار في القاهرة إزاء ظهور قطع من الكوز القديمة في السوق السوداء ومصدرها السجور لديهم هو قبيلة «حرابة»، التي عاشت جيلاً بعد جيل على المومياوات الملكية وكان سر مكان إخفائها ينقل من كل رئيس قبيلة إلى أبنائه وورثته، بوصفه حق ميراث سري.

ويأخذ الروائيان المجددان، «ونيس»، وشقيقه، في التماسول حول إرثهما الزهوب، ويجلب عليهما هذا التمرد على أعراف القبيلة عقاباً قاسياً من رفاقتهما. غير أن غريزة ونيس ترشده أخيراً إلى كشف السخبا للأقدنية من متحف القاهرة. ويقت رجال القبيلة - صامتين عاجزين عن التدخل - يرقبون مركب

في فيلم «المومياء» (أوليلة حسام الدين) أنتجت هيئة السينما المصرية أول فيلم مصري في التاريخ يجتذب اهتماماً عالمياً وإحتفاءً من النقاد، إنه حدث محرج للغاية في سينما طالما كرسَتْ نفسها لإنتاج أفلام ذات صيغ بدائية للاستهلاك المحلي، حتى إن الفيلم لم يمرض في موطنه رغم معنى عامين على إنجازه. وبالفعل فإن عرضه في لندن هو أول عرض له، خارج المهرجانات السينمائية.

للوهلة الأولى يبدو السرد التلسلي والمتحمل حتى مفقوداً للبراعة، ولكن المشاهد التالية تكشف شيئاً فشيلاً علاقات دقيقة ومركبة بين الناس والتاريخ، وبين الماضي والحاضر. ويستند الفيلم إلى حدث حقيقي، وقع عام ١٨٨١ وهو اكتشاف مخبأ للمومياوات الفرعونية بالدير البحري، حيث كانت رفات أربعين



الدهرية في اللؤلؤ وضوفاً ليرتقالي  
يخفت في الظلام الضبابي بينما يرقبها  
رجال القبيلة الذين حل بهم الخراب،  
هناك دائماً وفي كل مكان صورة  
الشخص الساكنة تواجه خلفية من رمال  
الصحراء اللانهائية، تصطف أرديتها  
السوداء كالسماط في الرياح التي تحول  
هؤلاء إلى طيور غريبة عابسة. وقد  
أصبح الممثلون جزءاً من ذلك نفسه  
الكيان المصنوع، فيتحركون ويتكلمون  
بأسلوب يبدو طقسياً وشبهياً بالكتابة  
للمصرية القديمة.

قد يدفع هذا كله للظن بأن خصائص  
الفيلم حسية وزخرفية أساساً، ولكن الأمر  
ليس كذلك على الإطلاق. ففي مقابل  
تناوع السرد على نحو متحفظ ورشيق  
شبيه بالنقش، هناك دينامية (حركية) نابغة  
من الإيقاعات الخفية للقوية، والغموض  
الذي تثيره علاقات ليست محددة تماماً،

والنظرات المتبادلة بين غرياء، مفاجئة  
ومؤتلفة على نحو لا تفسير له.

يتم عالم شادي عيد السلام دائماً  
بمسحة غيبية، وهناك أساساً الإحساس  
بملاقة الإنسان الروحية بماضيه العرقى.  
تند عن البطل صرخة ألم حقيقي حين  
يكشف أن الأطلال التي كانت موطنه  
ولعب طفولته يمكنها - وهي الخرساء  
تجاهه - أن تبوح بأسرارها للأفندية  
القادمين من القاهرة. وفي النهاية، حين  
يحمل ميراث قبيلته بعيداً، يقف وحيداً  
ملبورداً (يضم الممثل أحمد مرعي جسده  
بيديه وكأنه يدفع إحساساً بالبرد عنه)؛  
لقد خان قبيلته، ولكنه بطريقة ما  
لايلهمها تماماً كان أميناً مع ماضيه.

إن ما يميز الفيلم هو طرحه للزمن وليس  
إيحائه، قدرته على جعل عالم قديم  
بعيد ملموساً.

المومياء هو الفيلم الأول لشادي  
عيد السلام كمخرج. وكان قد تدرب  
كمهندس معماري، وعمل مصمماً  
للمناظر في فيلم «كليوباترا»، ومهندس  
ديكور استشاري في فيلم «فرعون»،  
البولندي، ثم مهندس ديكور في فيلم  
«الصراع من أجل البقاء» للمخرج  
روسوليني، وقد قام بإخراج بعض  
مشاهد هذا الفيلم، لأن روسوليني لم  
يتمكن من إخراجها بنفسه بعد أن نشبت  
الحرب مع إسرائيل، ومن ثم قبل  
روسوليني بتحمل مسئولية المشاهد التي  
صورها شادي عيد السلام.

وبعد مثل هذه البداية البارزة، لايسع  
الفره إلا أن ينتظر بلهفة فيلمه القادم عن  
حياة أختان، والد زوجة توت عنخ  
آمن. ■

من فيلم المومياء



خارج الحدود



## صانع الحدود

**ق**ا من المفارقات أن الفيلم البارز الآخر هذا الأسبوع «المومياء» مختلف في تناوله السينمائي بأسره أيضا إلى أبعد حد. فبينما يحول كل شيء إلى الخارج في فيلم «هارى القدر»، كل ما يحدث نشاهد حدوثه، يبدو في «المومياء» أن لاشيء يحدث فعليا، فكل ما هو مهم يحدث في الداخل، في صمت ويراود المرء انطباع بأنه يشارك في طقس غريب، مؤثر مع ذلك لأنه ليس مفهوماً تماماً (ولعله مؤثر أكثر لهذا السبب).

إنه أول فيلم روائى للمخرج المصرى شادى عبد السلام، الذى كانت معظم خبراته السابقة فى السينما مستمدة من عمله كمصمم ومهندس مناظر (فى أجزاء من «كليوباترا» و«فرعون» لكوالبروفيتش).

هذا بعد ذاته كاف لإثارة الحذر، فأفلام مهندس المناظر عادة ما تكون عن الديكور، شاماً كما تبدو أفلام المصورين عن الفوتوغرافيا. ولكن أى شكوك من هذا النوع سرعان ماتحتى جانباً فى هذا الحالة، فزغم الروعة البصرية الخيالية التى يغمس بها الفيلم، الذى لا توجد

خارج الحدود



## مفاجأة المائدة المستديرة

كل مفهوم ترتيب الأضياف فى المشهد أو اللقطة (میزانسين)، وفى السيناريو. وبالفعل تشعر أن شخوص رجال القبيلة الملقين بأردية سوداء، الرابضين وسط الصحور أو الواقيين فى الصحراء بينما تصنع الريح أرويتهم كالسيات، إنها من عمل مخرج معجب بفيلم «إيفان الرهيب».

والواقع أن المخرج شادى عبد السلام لم يتكون فى ظل الاتجاه الأكاديمى المتأثر بإولنشتاين، بل عبر نشاط سينمائى تجارى متنوع ونشط، وقد حصل على تعليمه الجامعى فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، وعمل مساعد مخرج فى أربعة أفلام مصرية فى أواخر الخمسينيات. ثم عمل مصمم مناظر فى فيلم «كليوباترا»، ومستشار هندسة مناظر فى فيلم «فرعون» البولدى، ومهندس مناظر فى فيلم «السراع» من أجل البقاء، للمخرج روبرتو روسيللى. إن شادى عبد السلام بالتأكيد هو بالتأكيد أول مخرج مصرى يتمتع بمستوى عالمى. ■

(التأليف ٢٧ مارس - ١٩٧٠)

**ق**ا مفاجأة المهرجان حتى الآن لم تأت من بين الأفلام المدعوة على الإطلاق، بل وسط عروض الأفلام العربية المرافقة للمائدة المستديرة.

يستند فيلم «المومياء» إلى واقعة اكتشاف مومياوات طيبة بالدير البحرى فى عام ١٨٨١، وتعلق القصة بشاب من قبيلة، يفجعه اكتشاف أن إرثه هو سر مقابر تحت الأرض، عاش قومه على كنوزها منذ زمن لا يتذكره أحد. وإذا تصدم مشاعره إهانة الموتى، يكشف السر لموظف آثار شاب وتفتح المقابر، وتؤخذ الكنوز، ويبقى الشاب وحيداً بعد أن أصبح خائفاً فى عين قبيلته.

يتميز الفيلم بسلاسة فائقة وإيقاع يسحر المشاهد حتى يجعله يتقبل هذا الإيقاع المتمهل بالذات. التصوير والتكوين بديان للغاية، متقشفان ومع ذلك غنيان فى استخدامهما لمناظر الأطلال القديمة والتلال والليل والسلاحة فيه. كل لقطة تكتمل بتكوين دينامى بحيث تربطها حركتها باللقطة التالية. وهناك بصمة للمخرج أولنشتاين فى



## الطابع الوقائعي

فما معظم الأفلام المصرية ذات طابع تجارى فح، غير أنه خلال بضعة الأعوام الماضية تحققت بعض الإنجازات الفنية المثيرة للاهتمام. ومن أبرزها فيلم «المومياء» الذى حصل على جائزة جورج ساندول فى عام ١٩٧٠.

فى أسلوب شاعرى قوى يحكى المخرج وكاتب السيناريو شادى عبد السلام محنة ابن زعيم قبيلة معبد بنفسه، بعد أن علم أن رخاء القبيلة اعتمد على مدى أجيال على نهب المقابر الملكية القديمة.

يستمد الفيلم جذوره العميقة من العادات والتقاليد القبلية، حتى إن بوسع المرء أن يتعاطف مع جميع الولادات المتصاعدة فى داخل الشاب والذى يثيرها الكشف عن ولاته نحو قومه، ورغبات والده الميت، وقداصة أسلافه المملوئين، وإحساسه الخاص بوحدة شخصية.

يلجأ الفيلم قسماً أخلاقية عميقة ويستكشفها، غير أنه يطمسها آخر الأمر بالطابع الوقائعي لإطارة العام - قصة اقتفاء سلطات متحف القاهرة أثر المقابر القديمة فى أواخر القرن التاسع عشر. ■

مورننج ستار ٣٠ مارس - ١٩٧٠

لقطة واحدة لاتتارد الذاكرة، فإن ما يجعله حقاً مثيراً للإيمان (وأعترف أنى شاهدته أربع مرات أنا نفسى) هو تلك الحياة الداخلية الغامضة فيه.

وذلك أمر يبدو أنه مستقل عن القصة الفعلية، وهى تتحقق باكتشاف التوابيت الحجرية لعدد من الفرانقة فى فترة لاحقة لعام ١٨٨٠، وكان هؤلاء قد دفنوا من رادى الملوك للنادى لصوص المقابر،

وكان سر مدفنهم الأخير ينتقل من زعيم لزعيم فى قبيلة تعيش فى المنطقة، وكانوا يستخدمون هذه الآثار كمصدر عيش طارئ فى الأوقات الصعبة. ويأتى الكشف عن السر - حسب رواية شادى عبد السلام عبر أزمة ضمير يمر بها زعيم القبيلة الجديد الشاب، حين يكتشف أن بداخل التوابيت الحجرية أناساً، أسلافاً يمكن معرفة أسمائهم وقراءة لغتهم.

والكيفية التى تتطور بها هذه الدراما نحو حلها غريبة جداً، الجميع فى الفيلم، شباباً وعجائز، ذكورا وإناثاً على درجة كبيرة من الجمال. ويعتد البطل فى طريقه على ما يجب أن يفعله عبر مجموعة من المقابلات البطيئة والمشحونة للغاية مع آخرين: أقاربه ورجال قبيلته، وعامل مخبول ينشئ معه صداقة مفاجئة، وأخيراً مع موظف الآثار للشباب الذى كان يبحث بلا جلبة عن الفرانقة المفقودين لفترة من الوقت.

إن شادى عبد السلام مخرج أصيل تماماً، لا يشبه أى مخرج آخر أعرفه فى أسلوبه رزؤه قد يكون أقرب نظيره يابانياً مثل (ميترو جوش). ولا يسهل المرء أن يتكهن أويكتبا بشئ عن السينما المصرية إطلاقاً من فيلم كهذا، بأكثر مما يمكنه أن يطلق تعميماً عن السينما الهندية انطلاقاً من أعمال «ساتياجيت راي»، ولكن من الواضح أنه هونفسه مخرج بالغ الأهمية، وفيلم «المومياء» هو بكل تأكيد الفيلم الأكثر إبهاماً الذى يخرج من لقارة الأفريقية. ■

شادى عبد السلام



# رجل يسحق المشاهدة

ديريك مالكولم

طلق، تأمل أن يفهمى بك فى النهاية  
إلى سر مهم.

وقد لا يكون السر واضحاً، وعلى  
المرء أن يحذر من أن يجد فى الجديد  
والغريب من المغزى أكثر مما هو عليه  
حقاً.

غير أن شادى عبد السلام، مخرج  
الفيلم، هو بلا أدنى شك رجل يستحق  
المشاهدة. ففى وقت يصنع مخرجو  
الأفلام اللامعة من أشياء لها جدارتها،  
يبدو أنه يفعل العكس. ■

آرنى جاردان

٣٠ مارس - ١٩٧٢م

مقابرهم لسرقة كلوزها التى تأكل من  
بيعها. يموت زعيم القبيلة ويشعر ابنه  
بالفرح إزاء انتصاهك المقدسات. فى  
غضون ذلك تكتشف السلطات المقابر  
وتقنع الفتى بالتعاون معها لإنقاذ  
الموميאות من أجل الأجيال  
القادمة.

إن ما يجعل الفيلم رائعاً هو أولاً وقبل  
كل شيء خصائصه البصرية. حيث  
تتابع اللقطات ذلت التكوين البديع واحدة  
إثر أخرى، فى تكامل تام فيما بينها،  
وتحت السيطرة المطلقة للمخرج. وهناك  
تناول نسكى للحكى يلوح أنه يعطى معنى  
أعمق كثيراً من السطح. إنه يشبه مشاهدة

**ف**المومياء هو أول فيلم مصرى  
رأيتُه يبدو منطقياً على موهبة  
كبيرة. وهو أيضاً واحد من تلك الأفلام  
التي تحتاج منك صبراً فائقاً وعلى وجه  
الإجمال يحزنك عنه. إنه بطيء جداً.  
ولكنه يمسرك - مثل أفسى كوبرا -  
بتحديقة صارمة صارمة غير عادية.  
وفى النهاية عليك أن تستسلم لهذا الترويم  
المخاطبىسى.

تستند القصة إلى واقعة اكتشاف مخاباً  
ملكى للموميאות فى طيبة عام ١٨٨١،  
وهى من جهة فيلم إثارة، ومن جهة  
أخرى دراما هوية. تحتفظ قبيلة  
صحراوية بسر الموميאות، حيث تقتحم



## تجربة أسرة

ربما كان لفيلم المومياء مذاق خاص،  
وإذا كان الأمر كذلك فقد وجدت نفسي  
متلاهما معه بسرعة، ومقرا ببراعته الفنية  
وفرديته. ■

٣٠ مارس ١٩٧٢

فالأمر الذي من الواضح أنه يشغل  
المخرج شادى عبدالسلام، هو الروائع  
البصرية في بلاده، وعظمة طبخة. وقد  
استطاع أن يحقق غرضه بامتياز، وسوف  
أذكر ذلكما - مثلا - عويل الرياح  
المتواصل، والمشهد المنذر لأردية رجال  
القبيلة السوداء وهي ترفرف في الريح.

**ف**يلم المومياء - الذى يقدم عرضه  
المسائى الأول فى -باريس-  
بولمان، تجربة أسرة. وهو أول فيلم روائى  
مصرى يعرض هنا، وبالمعايير العادية  
يعد بطيء الإيقاع، قصته هزيلة، تقسم  
بالأسلوبية، ولكنه أيضا فردى للغاية،  
ويبلغ الجمال بطريقته الخاصة، ومشبع  
تماما إنه يثير اهتمام المرء على الفور  
برؤية المزيد من الأفلام المصرية، إذا  
كانت تعمل أى شبه بهذا الفيلم.

وتدور القصة حول اكتشاف عدد من  
المومياءات الملكية فى عام ١٨٨١، والتى  
لم تكن معروفة حتى ذلك الحين إلا لقبيلة  
تمعيش فى المنطقة وتزيد دخلها عن  
طريق الذهب المنقلم لكنوز تلك المقابر.  
وحين يتم العثور على المومياءات تنقل  
إلى القاهرة حيث مازالت فى المتحف  
المصرى حتى الآن فيما أظن.

وحول هذه الوقائع الحقيقية تسج  
قصة شخصية عن شاب يتعمد على  
عمليات نهب القبور، ويفشى السر  
لموظف الآثار، ويتمنّب بشكره للذاتية.  
ولكن هذا فقط «استكش» خفيف عن الفيلم.





نزار الحداد

## كنز من تلك المقبرة الأخرى

إنها أزمة صميره، والتي يتم الكشف عنها لأول مرة حين يفاتحه في الأمر وسيط مهرب الآثار الذي يعرض عليه مفاتن بذات عمه، ثم المهرب العجوز نفسه الذي يصل في مركب شرابي بحيطه جوم الفخامة في مشهد جميل من مشاهد الفيلم. وتبدأ الأزمة: أبواصل تلك التجارة، منتهاك القانون ودينه، ليبقى على رخاء قبيلته أم يعترف لموظف الآثار الذي وصل في مركب نهري - في لقطة لا تنسى - ويانتظر بصبر؟

وقد نقل الممثل أحمد مرعي حيرة هذه الشخصية بكفاءة، والشخصيات الأخرى أيضاً مقنعة بقدر لا يقل عن المشهد ولا يعني ذلك أن الأسلوب واقعي - فهو بالغ الشكوية ويوحى بطريقة حياة في القبيلة خارج الزمن، ولعلها ترجع للأسرة الحادية والعشرين ذاتها، رغم أن مشاهد المركب البخارية فيها نقيص ظريف، مع إحساس بفترة ١٨٨٠، موظف الآثار بزيه الرسمي، الحراس بزيهم الأبيض مع الطربوش الأحمر، حتى يشعر المرء أن الجنرال «جورنون» قد يأتي عبر النهر في مركب كهذه تماماً، وبالفعل جاء سقوط الخرطوم بعد أربع سنوات من هذا التاريخ. ■

دبلي تليجراف

٣٠ مارس سنة ١٩٧٢

شاب من رجال الآثار أن يقوم بزيارة لمنطقة طيبة للتعصى أثناء الصيف، وهو موسم إقبال عادة، ثم تنتقل إلى طيبة نفسها. ما من مخرج يملك حيناً سينمائية يمكن أن يلمح في أكثر من ذلك الموقع الرائع - ونذكر بأن شادي عهد السلام كان مهندس مناظر، معابد الفراعنة المهذمة وسط تلال الرمل في الصحراء، تماثيل عملاقة، وحوايط محفورة عليها نقوش هيروغليفية، ومخاض هائلة من السموات التي تتكسب فيها مبان من الحجر المسحوت مازال الناس يعيشون فيها.

أصنف إلى ذلك النيل وهو يشق طريقه وسط الرمال وجبل الموتى العظيم يرتفع من خلفه، أصنف أيضاً رجال القبيلة ونساءها وأرذيتهم السوداء، يكتمل لديك مشهد غريب وجميل في الآن نفسه - تصغر في جنباته الرشح لتصنيف أيضاً مؤثراً موسيقياً غريباً.

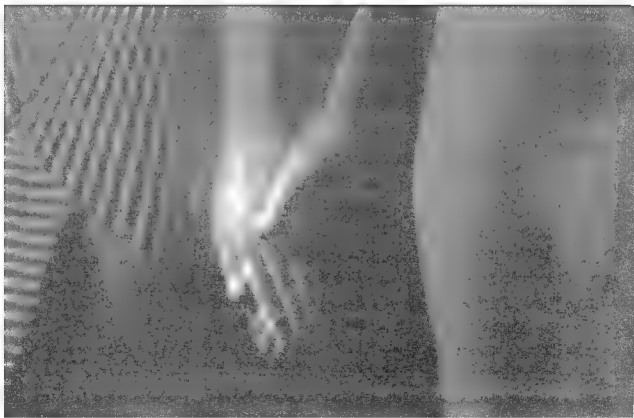
كانت قبيلة الجبل بالطبع هي التي تصرق للمقابر بانتظام، ربما لأجيال عديدة، فهم لصومس مقابر بالورثة. وحين يمرت العجوز الذي يعرف سر مدخل المقبرة مع أخيه، ينتقل السر إلى إبنيه اللذين يروعهما مشهد انتهاك قدسية لجنة الملكية، كل بطريقته. وبينما يقتل الأخ الأكبر على يد عمه حفاظاً على السر، يهم الآخر وسد الأطلال شارد الذهن، حتى يسترد وعيه.

كان سلوكاً حاذقاً جداً من عازني فيلم المومياء. أن يذجلوا افتتاح مقبرتهم، إن جاز التعبير، إلى ما بعد افتتاح معرض توت عنخ آمون في لندن، فالفيلم المصري الذي يتناول اكتشاف كنوز مشابهة في تاريخ سابق، استقبل بحفاوة كعمل كبير في مهرجان فينيسيا قبل عامين. ذلك هو الفيلم الروائي الأول لشادي عبدالسلام كمخرج وكاتب سيناريو، وهو تلميذ لروسليليني الذي تبناه أيضاً، وصل مهندس مناظر في للفيلمين الكبيرين «كلوبواترا» و«فرعون» البولندي.

في هذه الحكاية، التي أعتمد أنها تقتفي أثر الوقائع بدقة، والتي تدور حول اكتشاف مخبأ المومياوات في طيبة عام ١٨٨١، يجد المخرج موضوعاً مليحاً بالفراشة والإثارة، ويهش على أسلوب بلائم هذين العنصرين تماماً.

في المشهد الافتتاحي الذي يعرض اجتماعاً لرجال الآثار في القاهرة، يتم بسط الوقائع بسرعة، كما ينقل إلينا المشهد قدرًا من الغموض الذي يحيط بفتح مقابر ترجع إلى ثلاثة آلاف سنة مضت.

كانت بعض التحف قد أخذت تظهر في السوق السوداء للآثار، ويلاحظ أنها من مقابر الأسرة المتأخرة والعشرين، التي لم تكن معروفة حينئذ ويعرض موظف



من قيام الأهرامات ومآثرها



# مهندس المناظر المصرية

جون راسل تيلور

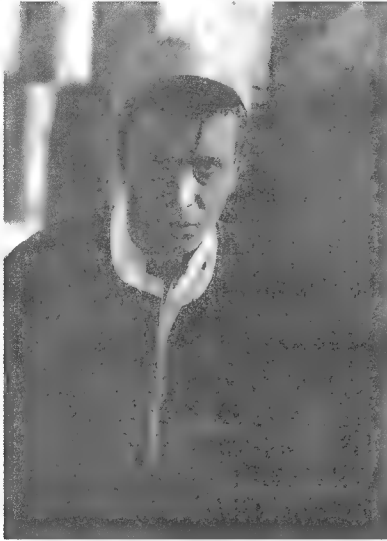
فا

كان شادي عهد السلام، الذي أخرج فيلم «المومياء» أو «يوم أن تحصي المدن» أحد مهندسي المناظر في الفيلم الأمريكي «كليوباترة»، وكانت مهمته الرئيسية عدد أن يتأكد من أن المركب الذي كانت تجلس كليوباترة فوقه كالعرش البراق، قد احترق فعلا فوق سطح الماء. ثم أصبح مهندسا للمناظر في الفيلم البرلندي «فرعون» وعلى هذا يمكنك أن تتوقع أن تكون محاولته الأولى كمخرج فيلم روائي متسعة للعين وأن تكون مصرية صميمة. وهاتان الصفتان متوفرتان دون شك في الفيلم، ولكن على عكس أغلب أفلام مهندسي المناظر، وعلى عكس أغلب الأفلام المصرية، فإن هذه التجربة تصل إلى ما هو أكثر من هذا. إنها لا تقف عند حد المناظر، كما

أن مصريتها تعتمد على براعة الخيال أكثر مما تعتمد على مجرد النواحي التكنيكية. ويبدو أن ما أثار خيال عهد السلام منذ اللحظة الأولى، في الفيلم «المومياء» وفي فيلمه القصير المصاحب «الفلاح الفصيح»، كانت رؤية خاصة لمصر القديمة وارتباطها التخيلي والثقافي بمصر اليوم. والفيلمان كلاهما يحاولان التعبير عن هذه الرؤية، ويحاولان ذلك بأسلوب بعيد عن يتوفر فيه الإحساس الهيروغليفي. بأسلوب لا مثير له في السينما إلا في أعمال المخرج الياباني موزوجوشي. وفي «الفلاح الفصيح» عبارة عن قصة خيالية صغيرة مأخوذة عن أوراق الهردي المصرية القديمة، التي استخدمها عهد السلام مباشرة

كسيناريو تنفيذي. إنه أحد تلك الأفلام التي تكون كل لقطة فيه عنصر جمال جديد، ولكن دون أي تعثر أو اندفاع في الجودة المرئية، وهذا هو الأمر الذي يثير الإعجاب. إنه يتحرك ببطء إلى الأمام ولكن بإصرار، ليرى قصة فلاح. نهبت منه دواية بما عليها، يبحث عن العدالة في إطار مناسب من الغموض، وكأننا في الواقع أمام نافذة فتحت فجأة لنطل منها على عهد منى، ثم قفلت فجأة أيضا. أما فيلم «المومياء» فإنه أقرب إلينا ظاهريا. إنه يروي قصة إعادة اكتشاف جثث الفرعنة عام ١٨٨١، التي كانت مخبأة قديما في جبل قريب من وادي الملوك، حتى لا تنتهك هذه المقدسات وتقع في أيدي سارقي المقابر. ولكن أغلب هذا الفيلم، الذي كعبه أيضا





أحمد مرعي في فيلم العرمياء

عبد السلام وهو يبحث الحياة في الروح المصرية القديمة، على لغة جديدة مدمجة عجيبة خاصة به. وربما نحتاج إلى حجر جديد من رشيد لكي نحل شفرة هذه اللغة بالكامل. ولكن حتى بدون هذا الحجر، فإن الفيلم يؤثر فينا ويحركنا، وإن كنا قد لا نفهمه بالكامل. ■

ترجمة: أحمد الحضري

مجلة «سايت أند ساوند» يناير ١٩٧١

الكلمات المنطوقة يوجد الشيء المعروف الذي لم يطق به أحد.

ويحفظ الفيلم بجو الشعائر والطقوس، ومن الغريب أيضاً أنه بالرغم من خلوه من أي تلميحات جنسية مباشرة وأن جميع ممثليه من الرجال تقريباً، إلا أن فيه إحساساً بالإثارة الجنسية. كيف يمكنني أن أوضح العظمة والقوة التي استغلت بها اللقائات المباشرة في الفيلم، مهما كانت بسيطة في مظهرها؟ لقد عثر

عبد السلام، يدور حول الدراما الداخلية لشاب يرث بعد وفاة أبيه سر المكان الذي استقر فيه الفراغة لعدة قرون، تحت حراسة مشددة من أفراد قبيلته. ويصدمه إلى حد يمحج عن تفسيره. أن يرى إحدى المومياءات وقد انتكحت قدسيها من أجل المال الذي يمكن الحصول عليه مقابل المجوهرات التي تضمها، لتحسين حال أهل القبيلة المعدمين. ويتابع الفيلم هذا الشاب خلال يوم من التفكير المتواصل، تتخلله أحداث مختلفة ذات مضمون غامض، حتى يقرر في النهاية أن يبرح بالسفر لأعضاء البعثة الحكومية، ليحفظ جثث الفراغة ويلحق الإفلاس والخراب بأهل قبيلته.

ومن المؤكد أن أول ما يخرج به المخرج هو تأثيره بروعة التركيبات إلى حد خيالي في هذا الفيلم، وأغلبها لقطات فردية لا تنسى، مثل لقطة جنازة (ولد البطل) حيث تنتشر البعثات الأرجوانية على الأرض حتى تتحول الشاشة جميعها إلى اللون الأرجواني، أو لقطة اقتراب الشباب من حوايط المعبد وهي مصورة من أعلى مباشرة بحيث يصبح هو الجزء الوحيد المتحرك وسط هذا التشكيل الرائع من الحجارة الذهبية. إلا أن هذا فيلم لمهندس مناظر، وإذا كان الأمر قد اقتصر على هذا الجانب لأصبح للفيلم مجرد تمرين خاوي، إن ما بلغت النظر أكثر من هذا كحيلة استخدام هذه التأثيرات، هناك شد كهرسي بين كل لقطة والتي تليها، بحيث مهما طاللت مدة أي لقطة فإلنا لا نفقد أبداً الإحساس بالتتابع المستمر. ويبدو أن هناك تحت هذا السطح الرائع أشياء أخرى أكثر مما يقال بطريق مباشر، كما قال بلتر ذات مرة: «وراء



# حديث عن الموميايا جى هانجيل

**ق**د يعد فيلم الموميايا تأملا لمعنى، ولمصور ثقالة قومية لشعب ظل أحقابا طويلة بئن سواء بسبب ملة أو من الخارج من وطأة للتخلف، شعب مندقون فى ماضى عظيم، تغمره تعاسة وتغلف اقتصادى واجتماعى وسياسى. فما الموميايات سوى رمز للثقافة المصرية التى عليها أن تبعث من جديد بعد قرون عانت خلالها من الانحدار. غير أن هذا الأفول قد أحدث شرخا بين أفراد الشعب من الذين أوتعدوا على كنز الثقافة من ناحية ورجال الفكر - على الرض من قلة عددهم - من ناحية أخرى. وقد اضطر رجال الفكر من أجل التواصل مع للتاريخ المعاصر، أن يستعبدوا من الغرب العلم والتكنولوجيا الحديثة، مما أفقدهم بعضا من هويتهم الثقافية فانفصلوا إلى حد ما عن الشعب. ومن هنا تتضح جلجا كل المعانى التى

استطاع شادى عبد السلام أن يستخلصها من حدث عارض له دلالة عميقة للغاية. وقد أدلى شادى عهد السلام، مؤلف للفيلم والذي كان يبلغ من العمر أربعين عاما فى ذلك الحين، بهذا الحديث لجى هانجيل حول فيلمه.

**● كيف بدأت العمل فى المجال السينمائى؟**

- بدأت من خلال الديكور، فأنا فى الأصل مهندس ديكور، درست فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة. كما ارتدت عدة مدارس خاصة بالمسرح فى إنجلترا. وقد اختارنى المخرج البولندى كاراليزوويس لأعمل معه مستشارا فى فيلمه «الفراغة»، وقمت بتصوير بعض المشاهد بنفسى. كما عملت مع المخرج الإيطالى روبرتو

روسيللبنى الذى يرجع إليه الفضل فى أننى أقدمت على إخراج الموميايا، لم يرض أى منتج خاص أو عام بتمويل هذا السيناريو الذى قمت بتأليفه. فقام روسيللبنى بتقديمه إلى وزير ثقافتنا الذى قبله بناء على تزكيته لى. والحقيقة أنه لولاه لبقى هذا السيناريو حتى الآن فى أحد الأدراج..

**● كيف وضعت تصورا لهذا السيناريو؟**

- يتناول فيلم الموميايا حدثا حقيقيا عابرا قرأته منذ مايقرب من الخمسة عشر عاما. وقيل كتابة السيناريو استعنت بمراجع موثوق بها للغاية، وخاصة كتاب «المومياوات الملكية بالدير البحرى» لعالم المصريات الفرنسى جاستون ماسبيرو. وكذلك كتاب «حياة وموت أحد الفراعنة،

لمدام نريولكور. وكما جاء فى الفيلم، فقد تم عام ١٨٨١ وبالتقريب من طيبة، العاصمة الفرعونية، اكتشاف مخبأ يحتوى على مومياءات لعدة فراعنة معروفين يتمتعون لأحد الأسر التى حكمت ما بين عامى ١٩٠٠ و ٩٠٠ قبل الميلاد. وقد سرقت اللبوابات الخاصة بهم أثناء تدهور الإمبراطورية. فما كان من بعض الكهنة الوريثين إلا أن وضعوا المومياءات فى ثوابيت حجرية وأغفوها فى مخبأ. ولكن إحدى القبائل عثرت عليها، واستفادت طوال قرون من الزمان من هذا «الإرث» لإعانتها على البقاء من حالة الفقر والحاجة.

وفى الحقيقة، حصل «فهم» آخر من حملوا هذا السر الذى تناقلته الأجيال، على مكافأة قدرها ٥٠٠ جنيه مصرى، لأنه أبلغ الآثار بمكان هذا الكنز. لقد حذفت هذا المحدث من الفيلم، فقد كان كفيلا بالتقليل من قيمة ما فعل. إن ما شد انتباهى فى هذه التراجيديا هو جانبها الرمزي. فمصر، التى نطم أنها وريثة حضارة مزققة فى القدم، تسعى للتقريب من تاريخها لإعادة اكتشافه.

### ● إذن، فهذا

الحدث ذو الطابع البوليسى

لم يكن سوى ذريعة...

- بالتأكيد، فالأحداث ثانوية بالنسبة لى، لقد تناولت فى المومياء أساسا إشكالية الثقافة القومية، وهى التى كانت تعلى. ولقد بنيت فيلمى عن قصد على عدة مستويات. فبمكنا أن نجد فيه وصفا لصعوبة شخصية وللموقف الدرامى الذى يترتب على هذه الصعوبة، فربنس، المؤمن على السر الذى تناقلته الأجيال فى قبيلته، ممزق بين إخلاصه وولائه لحضارته التى عاشت آلاف السنين، وثقافة أجداده، وبين متطلبات العالم الحديث والملم. وكان متزكاً أن هناك خطأ ما حالياً فى موقف نمط حياة ذويه.

ولكننى وإن كنت من المؤيدين للتطور، إلا أننى لا أدين هذه القبيلة من السارقين. فهى ترمز للشعب الذى يحتفظ بالثقافة القومية ولتى عليه بالتالى أن يحترمها ويصاعد على تميمها. لقد أريت أن أوضح من خلال الفيلم أنه، على الرغم من أن ونس وعالم المصريات للشباب لم يتحدثا قبل لقاءهما للواحد بالآخر أبداً، إلا أنهما كانا أخوين وهما يمثلان قطينين من أقطاب المجتمع المصرى، وسوف يجرى يوم تشرك فيه كل الجماهير المصرية فى ثقافة واحدة، وهى الثقافة الخاصة بالماداة المصرية ولكن بصورة منطوية. هذا هو المعنى السيق للمومياء.

### ● لم يمع أحد كثيراً لإبراز العلاقة بين الحضارة الفرعونية والحضارة العربية الإسلامية فى مصر.

- ولكنها حقيقة تاريخية غير قابلة للإنكار. هناك من يحاول فى مجال الرسم أن يسلهم من الحضارة الفرعونية، ولكنى أجد أن موقفهم هذا يطرى على مغالطة. علينا ألا ننقل الماضى، فهذا خطأ. إن مشكلتنا اليوم فى مصر تتمثل

شادى عبد السلام



فى استرجاع ثقافتنا الأصلية وكل ما فقدناه خلال فترة الاحتلال العثمانى والإنجليزى. ولكن علينا أيضاً أن نعى نحو الحداثة. ونحن لن نستطيع أن ننقل عن أوروبا إلى الأبد.

### ● إن أسلوبكم المتكى بعناية بالغة فى هذا الفيلم يناقض بشدة السينما المصرية بأفلامها التى تتهم فيها الدموع...

- إن أسلوب المومياء يتكرب من الشعور أكثر منه إلى الرواية الخالصة البسيطة. وهو إلى حد ما مستوحى من الموشحات الشرقية. فبطء الأحداث كان شيئاً سميت إليه للوصول إلى إيقاع أشبه بالتدريج المغناطيسى.

### ● كيف

ترى السينما

### المصرية ؟

- إننى لا أحبها كثيراً. لدينا بعض المخرجين الجيدين، ولكن ما ينقصنا بشدة هم المؤلفون بالمعنى الحقيقى للكلمة. إننا نصنع فى السينما إما أفلاماً غريبة على الطريقة المصرية، أو أفلاماً ليس لها رؤية واضحة. إننا لانحاول أن نخلق عملاً مصرياً بمعنى الكلمة.

### ● وماذا

عن مشاريعك

### القادمة ؟

- لقد كتبت سيناريو فيلم المومياء منذ حوالى أربع سنوات، ومنذ ذلك الحين تغيرت اهتماماتى بعض الشيء فقد وقعت حرب ٦٧، وغيرها من الأحداث. إننى أود أن أسور فيلساً عن أختائى، تلك الفرعون الجليل الذى بمكنا أن نستخلص من لفرة حكمه دروساً معاصرة. ولكنى لا أدرى من أين سوف أتى بالمنتاج، فبعض الليبرفرالطين الذين يشكلون أفة السينما المصرية لم يحبوا فيلم المومياء على الإطلاق، ويدعون أنه ليس «فيلمًا تجاريًا».

ترجمة: كاميليا صبحي



# الإيقاع المصري البطيء

بالموضوع. ويفصل هذه التوصية من جانبه وافق الوزير على فكرة الفيلم وأمر بإنشائه، ولكن بعض البيروقراطيين أحسوا بالضغط عليهم لتنفيذ هذا العمل الذي لم يحظ بموافقتهم من البداية فحاولوا عمل الكثير للتمويه، وبالرغم من ذلك انتهيت من إخراج الفيلم في عام ١٩٦٩، وحتى يومنا هذا (أغسطس ١٩٧٠) لم يتم عرضه في مصر، ولكنه عرض في عديد من المهرجانات في الخارج: في فينسيا وقرطاج وغيرها...

● كم بلغت الميزانية المخصصة لإنتاج هذا الفيلم؟

- حوالي ٧٠ ألف جنيه، وكان من الممكن ألا يزيد المبلغ عن ٥٠ ألفا لولا المشاكل التي أثرت حوله.

سجلت بنفسى بعض المشاهد التي تعذر على المخرج تصويرها... وأخيراً، وفي عام ١٩٦٨ بدأت تصوير فيلم «المومياء» إلا أنني توقفت عدة مرات بسبب المشاكل التي تعمد إثارتها بعض البيروقراطيين الذين يشيرون الأزمان في السينما المصرية.

● ما المصاعب التي واجهتك على وجه التحديد؟

- لم أجد من يقطع بقيمة الموضوع، وفي هذا الصدد أؤكد أنني تجحت في تصوير فيلم «المومياء» بفصل المخرج روبرتو روسيليني إذ كنت قد عملت معه من قبل. وكانت موافقته على تقديم مشروعى إلى وزير الثقافة بسبب اقتناعه بشخص أولاً قبل أن يكون مقتنعاً

فأ ● بداية، فليقدم المخرج شادى عبد السلام نفسه لنقرأ هنا في قرطاس؟

- من ناحية الدراسة أنا مهندس معمارى، فقد درست العمارة في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ثم سافرت إلى لندن وتابعت فيها محاضرات عن فن الدراما في عديد من المعاهد البريطانية طوال فترة إقامتى بها، وبهذه المناسبة فإننى أجيد اللغة الإنجليزية أكثر من إجادتي للغة العربية؛ وعندت بعد ذلك إلى القاهرة لأداء الخدمة العسكرية ثم اقتحمت عالم السينما من خلال فن التديكور فقد أعددت الملابس والتديكورات الخاصة بفيلم عن حياة فرعون كان يخرجه المخرج البولندى كارالبروى، وقد



ماسبيرو

## ● هل كان فيلم «المومياء» هو أول أفلامك؟

- نعم ، ثم بدلت بعد ذلك تصوير فيلم «الفلاح الفصيح» وهو فيلم قصير يتناول المهدي الفرعوني، وبالرغم من ذلك فقلت حديث العهد بالسينما إذ إن خبرتي فيها ترجع إلى عشر سنوات مضت تحدثت خلالها على العمل السينمائي .

## ● هل صادفتك بعض المتاعب في إخراج هذا العمل؟

- كانت الأمور تسير على مايرام فيما يتعلق بالإخراج إلا أنه صادفتني بعض المشاكل مع الممثلين بسبب قلة خبرتهم، فالممثلون عندنا يؤدون أدوارهم كما لو كانوا على خشبة المسرح مما يدفعهم إلى المبالغة في الأداء، وقد بذلت جهداً كبيراً لتدريبهم على البساطة في التعبير .

## ● ماذا عن قصة الفيلم؟ هل هي معروفة في مصر أم أنك فكرت فيها نتيجة لقراءات شخصية؟

- القصة عبارة عن حكاية واقعية قرأتها منذ خمسة عشر عاماً، فهي حكاية رواها Maspero ماسبيرو، عالم المصريات الفرنسي القدير الذي قضى نحو ثلاثين عاماً في القاهرة، هذا بالإضافة إلى بعض المصادر الأخرى .

وقد أحببت القصة التي قرأتها إذ جذبتني حكاية موميאות الفراعنة الذين نجوا من عمليات النهب بفعل ترقى الكهنة وكذلك الموميאות التي تعرضت من عمليات النهب بفعل ترقى الكهنة وكذلك الموميאות الذين تعرضوا للعمليات التجارية التي قامت بها بعض القبائل. وقد رأيت أن هذه التدرجيات تشابه مع الحياة في مصر في الوقت الحالي من نواح متعددة، فلدينا ثقافة قومية عريقة، وهي راسخة في ذاكرة

الشعب، إلا أنه جهل قيمتها الفنية وقد فسدتها في بعض الأحيان. وقد جذبتني فكرة ازدواجية العلاقة بين القبيلة وبين الكثر أي بين الشعب المصري والثقافة والأفكار المستحدثة. وقد ذكر الكاتب أن النساء في القبيلة يكنن عند زيجتهن لعلماء الآثار وهم يحملون الترابيت؛ ربما شعرن بالأسى لذهاب الثروة التي تمثلها هذه الترابيت وربما كان لديهن أيضاً إحساس غامض بأن هناك حدثاً فريداً من نوعه سوف يحدث .

## ● هل هناك فكرة عن مصير هذا الشاب بعد ذلك؟

- لقد اختفى في الغالب من القاهرة، ويبدو أنه لم يستطع الحياة في بلده بعد ما فعله. ولقد جذبتني شخصية هذا الشاب الذي أعطى الحضارة كلاً عظيماً لم يكن يدرك بالطبع قيمته الفنية، ولكنه قدر أن هذا التراث لن يضيع كما كان يحدث في الماضي، وكان يمتلك الشجاعة للوقوف

لشعب، إلا أنه جهل قيمتها الفنية وقد فسدتها في بعض الأحيان. وقد جذبتني فكرة ازدواجية العلاقة بين القبيلة وبين الكثر أي بين الشعب المصري والثقافة والأفكار المستحدثة. وقد ذكر الكاتب أن النساء في القبيلة يكنن عند زيجتهن لعلماء الآثار وهم يحملون الترابيت؛ ربما شعرن بالأسى لذهاب الثروة التي تمثلها هذه الترابيت وربما كان لديهن أيضاً إحساس غامض بأن هناك حدثاً فريداً من نوعه سوف يحدث .

## ● هل ذكرت كل تفاصيل هذه القصة كما جاءت في حكاية ماسبيرو Maspero ؟

- لقد حافظت على الرواية الأصلية إلا أن هناك حكاية واحدة لم أنكرها في

مضد تقاليد أجداده عند إدراكه أنها تتصف بالرجعية.

● **أعتقد أن أحد أصدقائه هو الذى أوحى إليه فى الهداية بالقيمة الفعلية للتواييت من الناحية الثقافية ؟**

- بالفعل، وهو شاب يقطن إحدى القرى المجاورة، ولأنه غريب عن البلد فقد جعله ينظر إلى الأمور نظرة موضوعية مخالفة للمألوف، فقد كان الشاب هو الذى يعانى لأنه ممزق بين إحساسه بالانتماء إلى أجداده وبين إدراكه أن عقليتهم لم تعد ملائمة لمقتضيات العصر: فالأبناء لا يمانون وكذلك علماء الآثار، أما الذى يعانى فهو الإنسان الممزق بينهما.

● **كيف تفسر عودة الضمير بالنسبة لهذا الشاب ؟**

- عندما عرف سليم والد ونيس سر المخيا فى شبابه لم يكن هناك علماء آثار أو بالأحرى لم يكن قد وصل منهم أحد، إذن لم تكن هناك بالنسبة له أى مشاكل، أما ونيس فهو فى موقف مختلف تماماً إذ كان يشعر أن هناك خطأ فى كل ما يدير حركه... هل تذكرين المشهد الذى ذهب فيه للمرة الأولى إلى المخيا ؟ لقد ذهب إليه فى المساء رهن طريق شوارع جانبية، إذن فهو لا يشعر براحة الضمير كما يشعر بشيء من الخجل لاضطراره إلى التخفى بمثل هذه الطريقة... ومن ناحية أخرى فإن الفيلم يحكى عن الماضى المفقود: فعالم الآثار هو مصرى يبحث عن ماضية القومى مثله فى ذلك مثل ونيس إلا أنهما يبحثان عنه بوسائل مختلفة لأنهما ينتميان إلى ثقافات متباينة.

● **إن فيلم «المومياء» يعبر كذلك عن التفاوت الثقافى والاجتماعى بين منهجين مختلفين**

**لشعب واحد: فالقبيلة تحتفظ بالكنز الذى يعبر عن الثقافة الشعبية، أما علماء الآثار فهم يعبرون عن العلم الحديث.. أليس معنى فى أن عملية الاندماج بين الثقافات المختلفة ضرورية للغة ؟**

- نعم، وهو تفسير ممكن لفيلم المومياء الذى يشمل عدة تفسيرات مختلفة كما ذكرت من قبل.

بالرغم من ذلك نجد أن هناك عناصر بشرية تضطر للجواز عن بعض القيم وتعيش فى صراع نتيجة لذلك، ونحن نرى ذلك من خلال الأسلوب الذى قدم به ونيس نفسه إلى عالم الآثار فهو يؤكد على شخصيته من خلال ذكره لاسم أبيه سالم بالطبع، وقد حاولت أن أوحى بهذا التقارب عن طريق اللغة: فالواقعية كانت تقتضى أن يتحدث ونيس بأسلوب يختلف عن أهالى المدن المثقفين - إلا أننى فضلت أن يتحدث للجميع بالأسلوب نفسه حتى لا يؤكد على الفارق الاجتماعى بينهما دون داع، فمصر تتحدى على كلا الثقافتين.

● **أعتقد أن احترام الواقعية كان يقتضى أن يتحدث البعض بلهجة أقرب إلى لغة الحوار الأدبية.**

- لقد تعمدت إزالة الاختلافات بين الثقافات المختلفة حتى فى استخدام الماكياج، فلون البشرة الأسمر واحد إلا أنه ولكن بالنسبة للفلاحين فى الصعيد مصر نتيجة لانعكاس أشعة الشمس الحارقة عليها. وقد أردت أن أقول إن ونيس وعالم الآثار ينتميان إلى أسرة واحدة، ألا نلاحظون أن عالم الآثار ظهر فجأة وبعد مقتل شقيق ونيس كما أن مركب العالم توقفت فى المكان نفسه الذى قتل فيه مما يعنى أنه رزق بأخ آخر أتى من القاهرة، ونحن نشعر عدد مشاهدتنا لهذا الفيلم أن

ونيس وعالم الآثار ليسا أعداء فى الواقع ولكنهما يبحثان معاً عن هدف واحد وإن كان ونيس قد ذهب بنفسه إليه فذلك لأنه صديق حقيقى بالرغم من أنهما لم يلتقيا من قبل... وأولى فى المستقبل أن تكون الثقافة موحدة فى جميع أنحاء مصر فقد عانى طويلاً من جراء انقسام شعب مصر ثقافياً وقد تضاعفت بالفعل هذه الفروق وأعتقد أنها ستختفى تماماً ذات يوم.

● **إنها المرة الأولى التى يؤكد فيها فيلم مصرى على الصلة التى تربط بين الحضارتين الفرعونية والعربية.**

- من ناحية الواقع التاريخى فقد تأثرت مصر بالحضارتين كليهما.

أهالى المدن يتحدثون أمام البسطاء أهالى البلد كما لو كانوا علماء بالسلاط وهم يظهرون اهتماماً بالتراث الثقافى للقبيلة إلا أنهم لا يهتمون على الإطلاق بمستقبل هذا التراث.

نعم، نحن نجد ذلك فى موقف علماء الآثار، فالحضارة بالنسبة لهم أهم بكثير من صانعى هذه الحضارة، وهنا تكمن المسألة التى تمثل الواقع التاريخى فالتقدم له دائماً ضحايا.

● **الإيقاع البطيء لفيلم «المومياء» يختلف كثيراً عن أسلوب إخراج كثير من الأفلام المصرية. ما تفسير ذلك ؟**

- لم أكن أريد مجرد عرض لحكاية هذا الاكتشاف، وإنما كان هذا الاكتشاف ذريعة لشيء أكثر عمقاً كما ذكرت من قبل، فقد كنت أريد نسج مجموعة من المشاعر حول هذه القصة. وأعتقد أن هناك فرقاً هائلاً بين فيلمى كما أخرجه وبين فيلم واقعى يدور حول الموضوع نفسه وهو الاختلاف نفسه بين القصائد الشعرية وبين الحكايات البسيطة، فأنا

بعد تماماً عن السينما الواقعية بل إننى أعارضها تماماً، والفيلم مستوحى بعض الشيء من الأساطير الشعرية الشرقية. وقد كان الإيقاع البطيء أشبه بتأثير التوريم المخطوليسى للفيلم الذى يحكى عن شاب يفكر ويتأمل ريمانى من الواقع الذى يحيط به، وهو لم يستسلم أبداً إلا فى اللحظة التى ذهب فيها إلى المهرب مراد.... وقد تعمدت أن أوحى بهذا الإيقاع البطيء لأن الحياة فى صعيد مصر تنسم بهذا البطء إذ إن شدة الحرارة تؤدى بالضرورة إلى قلة الحركة والحزم وإلى شيء من التكاثر، كما أن ريدود الفعل العنيفة كالصرخ أو البكاء تعد من الأمور المنافية للربية السلمية بالإضافة إلى أن السكان هناك يتميزون بالانطوائية إلى حد كبير. باختصار شديد لقد حاولت أن أقدم صورة مصر فى الماضى والحاضر وظهرت هذه الصورة كما أردت.

### ● هل نجأت إلى الارتجال فى بعض المشاهد ؟

- إطلاقاً، فقد كانت كل المشاهد السينمائية محددة مسبقاً.

### ● كيف تخيلت الموسيقى المصاحبة للفيلم ؟

- تم وضع الموسيقى فى مصر فى البداية، ولكنى لم أكن راضياً عنها على الإطلاق، فقد كتب مؤلفها موسيقى تصويرية تشبه للحن المقدم فى فيلم د. زياغور وقد رغبتهى ولم أعرف ما الذى سأفعله... وفى ذلك الوقت شاهد ماروي

Mario الإيطالى الجنسية الفيلم وأعجب به وعرض أن يؤلف الموسيقى المصاحبة له وسعدت لذلك جداً، ولكن فى النهاية كانت هناك فكرة عربية أضفتها بنفسى. وأعتقد أن فيلماً مثل «المومياء» لا يحتمل وجود أى لحن بسبب إيقاعه البطيء. وكان من الأفضل اختيار ألحان موسيقية قريبة من الواقع وقد تحقق ذلك بالفعل.. والموسيقى المصاحبة للفيلم حديثة إلا أنها فى الوقت نفسه تصلح لأى زمن؛ الشيء نفسه ينطبق على اللغة التى يتحدث بها الأبطال فقد كنت أريد أن يتصف الفيلم بالحياد وألا يكون محدداً من الناحية التاريخية. وفى الواقع فإن مشكلتنا اليوم تكمن فى استعادة ما فقدناه طوال فترة الاحتلال العثمانى والاستعمار البريطانى إذ يجب أن نستعيد لغتنا الأصلية وثقافتنا العربية من أجل الوصول إلى الحدائق كما يجب أن نحقق نوعاً من التجانس بين الأصالة والمعاصرة إذ لن نتكمن من الاقتداء بالغرب إلى الأبد.

### ● من النادر أن تستوحى الأفلام المصرية أفكارها من الحقيقة الفرعونية بينما نجد أن الرسم المصرى يستوحى كثيراً من فنونه من هذه الفترة الزمنية... ما رأيك فى ذلك ؟

- إننى لا أوافق على وجهة نظركم لأنهم يريدون تقليد الماضى، وهذا خطأ كبير يوقعنا فى أخطاء جسيمة إذ يجب ألا ننقل على الماضى وإلا فإننا نفعل ذلك بمجرد إرضاء السياح.

### ● كان اختيار الصورة المصاحبة للفيلم مؤلفاً للغاية.

- لقد عاونى مدير التصوير «عبد العزيز فهمى» للوصول إلى هذه النتيجة وكانت مهمة تصوير بعض المشاهد لانتكم إلا لمدة عشرين دقيقة طوال اليوم الواحد بعد غروب الشمس مباشرة وذلك للوصول إلى درجة الإضاءة المنشودة، وكنت أختار الوقت الذى أراه مناسباً من ناحية الإضاءة لكل أثر على حدة.

### ● متى كتبت سيناريو هذا الفيلم ؟

- كتبته منذ أربع سنوات، فالسينما تتميز بالبطء الشديد وهذا يضاهقنى بشدة لأننى لا أفكر بالأسلوب نفسه وكنت أتمنى أن أتطرق إلى موضوعات أخرى متعددة إلا أننى أعود مرة أخرى إلى الهيرودوتيين الذين يسيئون بشدة إلى السينما المصرية.

### ● هل لديك مشروعات محددة للمستقبل ؟

- هناك حكاية أخناتون وهو أحد مشاهير الفراعة ولكنى لا أجد من يتحجج، فى مصر لا يعترف أحد بقيمة فيلم «المومياء» باستثناء بعض النقاد المعدودين، فهو باختصار ليس فيلماً تجارياً... وبالرغم من ذلك فإننى أتمنى أن تتاح لى الفرصة لإخراج فيلم مائل فى المستقبل. ■

### ترجمة: هالة عصمت القاضي



# المومياء

## لقعد توديت باسـمك لقعد بعثت

### كلود ميشيل كلوني

أظهر الإخراج اختلاف الأسلوب عما هو سائد في السينما العربية، مزيج من الواقعية والتسلية الموسيقية، وهو يوازي بوعي بين شعرية وعنف موضوعاته، مطهراً فيلمه من القدسية الخالصة، وقد استعاض عن الاستعارة بالكناية.

دون شك، نتحدث عن الكلاسيكية الشعرية التي لا تعنى شيئاً جلياً. الأناة بسيط، وكذا استعمالات الديكور، حركة المجاميع منضبطة مثل حركات الرأس التمثيلي التعبيري تشهد كون السيمالي الشاب وعى دروس الغرب التدريسية من خلال تجربته الشخصية الحقيقية، حيث عمل مصمماً للديكور في فيلم «فرعون» لجيرزي كافاليروفسكي، وعلى الرغم من التجريد غير القابل للمناقشة لهماه عرض - لا تموضعا الصورة في حالة تراجع - لا يوجد سوى مكان وزمن الفيلم حيث لا شيء يمز لنا عنه.

وتزقنا، ومصر تعبر عن فرادته بفضل لغة ذويت الغرابة لصالح اللازمى، In- temporel، ولأن السرد اجتاز حجه الحكائي كى يجعلنا شهوداً على مسيرة الزمن، ودخل هذا الصراع، الحاضر دوماً منذ الأس وحى اليوم. هذا الإرجاع إلى زمن فالت (الإمبراطورية الفرعونية) يصور انشطار الواقعية Réalité بين مصر الحضرية وبين مصر الريفية - أيضاً، مصر القبائل المنعزلة يتقاليدها ونمطية حياة فلاحها -، عهد السلام شاهدنا على عالم ساكن يتبدى (أخذنا فى لا واقعته، فسلم لبنا). وسط قطيعة فجائية تتشكل مع ميلاد عصر جديد مختلف على يدى رئيس .. «المومياء» قصيدة هذه المعركة: التأمل، بيدين غير مبصرتين، يتنصر على العنف، والقطاعات الأخيرة تكشف انبلاج الفجر على النيل.

بالأكيد، لا يصنف هذا الفيلم ضمن أى ترتيب اعتبارى، بفعل طبيعته الغرائبية وأسلوبه المنفرد. وكذلك، كيف تعدد شخصية شادى عهد السلام وسط من يكبرونه: توفيق صالح أو يوسف شاهين؟ ما يثير الإعجاب، تلك الجاذبية العميقة المتعمقة التي تختبر نتاجه عبر سيطرته على كتابته وجماليته الشكلانية، وأيضاً لهذا الضوء la mière القادم من العالم المغم Obscur.

يسقط عهد السلام الضوء الفريد على مصر كل العصور، مصر الحاملة، مصر المتطورة، بريق (إسمان) الفيلم انعكاس نهر الموت نفسه عليه، الذى يستحم فيه مستقبل بدأ حالا.

إلى حد ما، لا يمكن اعتبار «المومياء» فيلمًا مصريًا خالصًا، إذا غابت عنه مصر، بماضيها، نيكورتها، وأقبحها



من خلال تجربته في فيلمي: «كلويوتار» لمانكييفيش Mankiewicz و «فرعون» لكافانوفسكى Kaval- rowicz استشهد شادي عبد السلام الأخطار التي تسببها للباروكية والبهرجة في الإنتاج Oeuvre: للبيوت بسيطة، الإكسسوار مكثف بطريقة لا يمكن الاستغناء عن إحدى مفرداته: الذكة الكبيرة المصنوعة من الخشب الغامق المحروق ووجود الماعز في الغرفة حيث تمارك وارثو السر الرافضون الخضوع للقانون.

على النحو ذاته، تعرض المشاهد الأولى من الفيلم ماسبيرو Maspéro ومساعديه، في مكتب المتحف المصري بالقاهرة، في ظل خلفية سوداء حيث تتمثل الوجوه المعنيفة، الضوء الأبيض الخافت لقطع النسيج والأحمر للطرايش ضوء المصابيح الأبيض كالحليب يترك مكاناً لضوء المشاعل الأسفر: عالمان مختلفان، من يتجاهل نفسه ومن يرحل، جهل مطبق ومتبادل بين العالمين، إلا أنهما يتقابلان في وسله كان أهالي الحريات مشغولي البال بحفظ غياهب منفسحتهم، فيما يهذل أفندية القاهرة قصارى جهدهم للوصول إلى أسرار هذه الغياهب. توضع مشاهد للشمس المتناهية الثاملية لوئيس وعلى مدار مشاهد الفيلم، يعد استخدام الإضاءة مركز التطور الدرامي: ظهور المركب على الليل أحاطه بهالة من ضوء الشمس، مصابحه تتلأأ في الليل كما للنداء، حيث - وهو الممزق مع ماضيه - وضعه (أنكرناه عليه عندما رفض أن يؤدي دوره) ووضع الغريب الذي يمثل لديه عالم مصر المدن جعل الشاب ونيس يتردد في الإجابة، غير أنه، وبعد أن فقد برامته، أصوب بموت أخيه الأكبر، وشيع هو نفسه ضرباً بالأيدي وطرح أرضاً، حتى أطلقه عميل التجار أيوب . يحارل مراد إقناعه،

للليل ذاته، لم يعد آمناً بالصسبة له: مطرود، مهدد، ليس له مأوى سوى بالقرب من المركب المضاء، قبل أن يكشف سر المغيرة الملكية إلى علماء الآثار، بحيث إن أضواء المصابيح تبرز في الممرات، ومشاعل المركب انطفأت في مرة للمرور عبر أطلال المعابد دون إثارة اهتمام القبيحة. هذه المشاعل المنطفئة، رمزياً، تمثل الماضي، وفي المشاهد الأخيرة يتقدم المركب الصامت للحريات مكثفاً المعجز وسط حضور العوني، للخيالات السوداء، في الفجر، التي تجري وهي تتلأأ بالوميض، المركب الذي يبتعد. مثل مركب الشمس المقدسة على الليل . ، والرجال، في أثوابهم السوداء، يتراجعون في صمت على المنصة كأنهم خيالات الليل الأخيرة.

انفصل ونيس عن نويه، هرب من قرية العشيرة إلى الممرات الكائنة تحت الأرض حيث نمرت حريته، تاله هو من غرفة إلى أخرى، لا يلقى سوى الإحاح الغامض أو الوحيد . ونيس مركز الفيلم، به يعد ويحل الصراع. منح السمات أحمد مرعى شخصيته التحويلية شامة طبيعية، ترد إليه الاضطراب الرعشى والحقيقي لهذا الصبي الذي قارم فجأة الوحشية الغلاخية لجذوره. وحيداً، هرب من تويبيخ العشيرة، لا يجد أحداً يعتمد عليه أو يستند إليه . حينذاك يظهر الغريب في القرية، قلاح يبحث عن عمل: هل تأثر ونيس بهذا الشخص الوحيد المنعزل ؟

يكفي أن يقترب أحدهما من الآخر والغريب هو الآخر شيع ضرباً ككعب قذفاً بحجر ، إلا إنه هرب وقد ضرب بتوسلات ونيس الصامته عرض الحائط. لم يعد هناك سوى ونيس ، ملثماً يتبدى لنا ، في نصف الفيلم ، حين يدخل الكادر (الرمال تنمر نصف الشاشة) في لقطة منخفضة، في الضوء، ثوبه أسود، قميصه أبيض وطاقية، مما تستدعي

ذكرتنا مشاهد الفيلم الأولى. تتجلى بساطة التفسير (التأويل) في معنى إدارة المشهد، حين رفض الاستفادة من المسرحية التمثيلية في اللحظات الدرامية: عدد وفاة الأخ الأكبر لوئيس، لم تكن هناك حركة بلا قيمة ولا لحظة مجاملة في التصوير. هذه الخفونة حطمت إيقاع الفيلم ودفعتنا، بصورة فجائية، داخل المسألة.

وجه أيوب (النص)، وما أضافه مراد إلى السرد عن ابن أوى اليانس هما ضرب من زيد الحياة الذي عوض طقسمة التكاليد. عاش ونيس العمل الدرامي، حيث الكلام ذاته، في تشكله كقصيدة لا زمنية غير ساذجة (بالنسبة لنا، يرجع، صراحة ووضوحاً، إلى كتاب العوني) تدعم أسلوبة السرد:

«أجد نفسي أمام حوائط لا أستطيع قراءة المحفور عليها، وأنتم، أنتم من تعرفون فك رموزها، صور الحوائط التي عشت حوائط تعرفني... وتتفكرتم.

أنتم تعرفونها بأسمائها وهي غريبة على..»

حينما يبلج الفجر على البحيرة يسرد ونيس حريقه وحرية نويه رغم أنهم بعدما تخلص من سر استرقهم، لم يتفوهوا به إلا للتجار، فتستدعي هذه اللحظة حيث المرافق أخطى بنفسه على مقبرة والده الفقيرة، وتذكر كتابة الفيلم المنقرشة:

«أنهض لن تلقى لك نوديت باسمك لك دعيت..»

تشكل الجمالية التشكيلية والشعرية لفيلم «الوميا» نداجاً جديراً بالذكر في

للشعما العربية والمدارس القرية في أن  
أحد، وهو يعبر عن واقعية مؤسسية  
لروح المصرية في اللغة الرائعة  
الابتكارية.

ترجمة: أحمد عثمان

الهوامش

(٥) المتران القرص من وضع المترجم.

(٥٥) كلود موشيل كلوى (١٩٣٠...١٩٩٢) شاعر  
وناقذ شعرائى. واضع لعم قاموس عن  
الشعما العربية وشعمايتها: قاموس  
للشعما العربية الجديدة،

(١٩٧٨، جائزة للفد الشعماى) بالإضافة  
إلى كتابه المهم: فعم الشعما

(١٩٧٧) .. عن كتاباته النقدية: القاهرة،  
(١٩٨٥) المنقة والصدى، (١٩٨٧)،

الروائية: الصوف الأسف، (١٩٩٢)  
'نقول إن الناس شعما' (١٩٩٢)،  
والشعرية: أوراق للظل، (١٩٨٧)، قصائد  
من قاع العين، (١٩٨٩) ...

بالإضافة إلى ذلك فهو عضو فى أكاديمية  
مالارميه، بعد أن ترج مسويرة الشعرية  
بحصوله على الجائزة الكبرى للشعر  
المهداة من الأكاديمية الفرنسية فى  
١٩٨٩.







# الموميا

يوم أن تسمى السنين، أو الموميا. قصة وسناريو وإخراج: شادى عبد السلام. إنتاج: المؤسسة المصرية العامة للسينما. تم إنتاجه في عام ١٩٦٩ المرض الأول سينما رمسيس ٢٧ يناير ١٩٧٥ مدة العرض ١٠٣ دقيقة.

## مقدمة

لا بد منها ..

ف

كتب شادى عبد السلام سناريو فيلم «الموميا» عدة مرات حتى استقر على صيفته النهائية عام ١٩٦٧ م والذي أصبح بعد ذلك النص الذي تم تصويره ابتداء من عام ١٩٦٨ وحتى انتهى من عرض مسخته النهائية عرضا خاصا فى أواخر عام ١٩٦٩ وعندما رغبت فى نشر هذا السيناريو، امتلكتلى رغبة عارمة فى نقله كما هو، مطبوع ومقدم لوزارة الثقافة دون الحذف أو الإضافة أو التحويرات التى تمت عليه أثناء تنفيذ. وكان دافعى فى ذلك أمران ، أولهما أن شادى يتميز بخاصية مخرج سينما المؤلف ، فالكاميرا التى يصور بها هى القلم الذى خط صور الأبطال

التي سوف يتم تجسيدها على يديه ، ولم يقم شادى طوال حياته الفنية بإخراج فيلم من أفكار وكتابات غيره . أما الأمر الثانى فهو ما تتمتع به النصوص السينمائية التى يدونها شادى لى يقوم بتنفيذها بما يطلق عليه الأدب السينمائي البالغ الرهافة فى تفاصيله كأنه يرغب فى أن يرى القارئ كل تفاصيل الصورة السينمائية التى سوف يقوم فيما بعد بمهمة تحريك شخصوها وتشكيل خلفياتها كما وصفها تماما .

وكنت قد لمت منذ حوالى ست سنوات بكتابة النص الفيلمي للموميا بشكل تفصيلي دقيق لقطة بلقطة ، واصفا كل ما فيها ومسجلا طولها وزمنها وكل ما يحويه شريط الصوت المصاحب .

وطرحت فكرة أن يتم نشر هذا النص بإعتباره تجسيذا عمليا للفيلم الذى قام بإخراجه شادى والذي ظهر بالفعل للناس. ولكن توصيلى للنقطة الموميا كان شرحا سينمائيا لها ، وهو فى النهاية لا يحمل أسلوب شادى فى وصفه لشخصيات فيلمه والجو المحيط بها ، وهو الأمر الذى جعلنى أعارض بشدة تلك الفكرة باعتبار أن نشر هذا النص الفيلمي يمكن أن يتم فى مجال تعليمي لشرح نظريات اخراج شادى لفيلمه وتحليل محتوى الصورة والصوت لشريطه الرائع. ولكن عندما يكون الأمر خاصا باحتفائية الفنان قدير مثل شادى وتلمس أسلوبه السينمائي الرصين ، فإن ذلك يدعونا بالضرورة لأن نتشدد فى الالتزام بعرض كلمات شادى

نفسها وأسلوبه الخاص في شرح صورته السينمائية .

وفي بادئ الأمر عثرت على نسخ عديدة من سيناريو «المومياء» في مراحلته المختلفة بما فيها مرحلته النهائية وكلها كانت باللغة الإنجليزية - كان شادي يكتب تصويمه بالإنجليزية ثم يتم ترجمة ذلك إلى اللغة العربية .. سواء بخط يده أو بالآلة الكاتبة . وقد قمت بمحاولات عديدة كللت بالنجاح أخيرا في العثور على نسخة من سيناريو المومياء باللغة العربية والتي تم تقديمها لشركة القاهرة للإنتاج السينمائي وتمثل للنص النهائي للفيلم .

ورغبت في نشر النص كما هو مع تذييله بحواشٍ توضح الإضافات أو المحذوفات أو التحويرات التي تمت عليه . وقد اعترض صلاح مرعي وأنسى أبو سيف على هذه الطريقة وذلك لعدة اعتبارات وهي كما يلي :-

١- أن ما قام شادي بحذفه من هذا النص - حتى ولو كان قد تم تصويره بالفعل - كان يملأ إرادته ولم يمرض عليه أحد مثل هذا الأمر . إذن فالمشاهد المكتوبة والتي حذفتمثلها مثل الاستكشافات المبدئية للرسم يتم تزييقها بعد ذلك لكي ترى اللوحة النهائية فقط في آخر الأمر .

٢- أن الأصل هو نشر النص النهائي الذي تم عرضه على الشاشة - كما هو متبع في العالم كله - ويمكن أن يذيل ذلك بحاشية توضح أية

ملاحظات بالزيادات أو المحذوفات تكون خاصة بمن يرغب في الاستزادة من البحث علميا عن تطور العمل الفني عند شادي .

٣- أن نشر النص بصورته الأولى دون تعديلاته قد تسبب تشويشا للقارئ الذي قد سبق له رؤية العمل على الشاشة ورجوعه إلى الهوامش - وذلك أمر اضطراري - لنهم الاختلاف عما رآه سوف يفقده متعة قراءة النص كله مرة واحدة ، والعكس صحيح بالنسبة لنشر النص بتعديلاته حيث لن يلجأ للحواشي إلا من يرغب في معرفة التغييرات التي حدثت للنص وهو أمر اختياري .

وقد كانت حيثياتهم مقنعة لي ، ولم يبق إلا أن أقوم بالمزاوجة بين السيناريو الذي في يدي وبين النص الفيلمي الذي دولته ، حتى أصل إلى سيناريو نهائي بأسلوب شادي الشخصي والصورة لنفسها التي ظهر بها في النسخة الفيلمية . وذهلت ذلك كله بهوامش تحقق بشكل واضح كل التغييرات التي حدثت للسيناريو سواء في الصورة أو في الحوار . وبذلك يتم النشر العلمي لأول مرة لسيناريو فيلم «يوم أن تصصى السنين» ، أو «يوم المومياء تحفة شادي الخالدة» ، متمنيا أن تحين الفرصة التالية لنشر السيناريو «مأساة الهبت الكبير» ملحمة شادي الأخيرة عن حياة الفرعون «أختاتون» والذي رحل قبل أن يحقق حلمه في تنفيذ:

تقديم وتعليق : هجدي عبد الرحمن





# سيناريو المومياء

## العناوين

(١)

قناع مومياء يبدو فيه القالب الخشبى المذهب حيث  
تلاشت كثير من رقائق الذهب التى تغطى هذا  
القالب .. وتظهر بعض كلمات فوق الصورة.

يامن تذهب ستعود

يامن تنام سوف تنهض

يامن تمضى سوف تبعث

فالمجد لك

للسماء وشمسها

للأرض وعرضها

للبهار وصقها

ثم نتوالى عناوين الفيلم .. بين كل لوحة وأخرى مزج قصير.

● وزارة الثقافة

المؤسسة المصرية العامة للسينما

تقدم

● إنتاج

شركة القاهرة للإنتاج السينمائي

● يوم أن تحصى السنين

● المومياء

● مأخوذة عن قصة اكتشاف

(مخبأ المومياوات بالدير البحرى)

● قبيلة الحريات

(أحمد مرعى .. ونيس)

● عبد المنعم أبو الفتوح .. العم

عبد العظيم عبد الحق .. الغريب

أحمد حجازى .. الأخ

● زوزو حمدي الحكيم .. الأم

● أحمد خليل .. ابن العم الأول

حلمى هلالى .. ابن العم الثانى

محمد عبد الرحمن .. ابن العم الثالث

● أفندية الآثار

أحمد عنان .. البدرى بك

محمد خيرى .. أحمد كمال

جانبى كراز .. ماسبيرو

● تجار الآثار

شفيق نور الدين .. أبوب

- حمدي حمن .. مساعد إنتاج
- سيد على .. ريجيسير
- المصور
- مصطفى أمام
- المصاعدان
- عبد اللطيف فهمي
- محمد برهام
- مساعد مخرج أول
- سمير عوف
- مساعد مخرج ثان
- عاطف البكري
- حورار
- شادي عبد السلام
- علاء الديب
- الموسيقى
- ماريو ناشمبيني
- المؤثرات الصوتية والمكساج
- استديو C.D.S بروما
- مونتاج
- كمال أبو العلا
- مساعدة : رحمة منتصر
- تم الطبع والحميض
- بمعامل تكوستامبيا بروما
- مدير التصوير
- عبد العزيز فهمي
- قصة وسيناريو وإخراج
- شادي عبد السلام

- محمد نذيه .. مراد
- محمد مرشد .. التزيين
- ضيفة الشرف
- نادية لطفى
- في دور زينة
- تصميم الملابس
- شادي عبد السلام
- محمد عزت .. مساعد
- مهندس المناظر
- صلاح مرعى
- قام بعمل النماذج المطابقة للتوابيت
- الفرعونية الموجودة بالمتحف المصري
- والمنقولة من مخبأ المومياوات بالدير
- البحري ١٨٨١
- صلاح مرعى أنسى أبو سيف
- بهيج المصري مجدى ناشد
- نبيل الوراقى مزوق حمدي
- المشرف الفني للأكسسوار
- جاني كراز
- مساعدو الأكسسوار
- بهيج حسنين نسوقى محمد
- المكياج
- عبد الوهاب قطب
- نبيله فوزى
- مدير الإنتاج
- أحمد سامى
- صفوت مصطفى .. مراقب إنتاج

## المشهد الأول

### اجتماع علماء الآثار (٢)

الكاميرا فى بان طويل تستعرض بردية بنجم حيث نرى مناظر لألهة جالسين منهم الإله أنوبيس والإلهتان إيزيس ونفتيس وبينهم الصوماء وهناك خمس سيدات نداءات ثم صف آخر من النساء النداءات.. ثم مومياء داخل ناووس موجود على زلافة وأمامها كاهنان يقدمان للمومياء قلعاً من اللحم والقرابين.. ثم منظر للمومياء وخلقها الإله أنوبيس.

ليل / ضاحك  
وكن بالمتحف المصحح

### صوت ماسبيرو:

لك الفخوع يارب الضياء أنت وامن تسكن  
فى قلب البيت الكبير.. يا أمير النول  
والظلام.. جئت لك روحاً طاهراً فهب لى.

### صريح طويل

مجلس علماء الآثار فى بدلم الدائكة ومطربيشهم الحمراء  
جالسين حول المنضدة اجتماعات فى قاعة واسعة

.. لم أكله بى عنده وأسرع لى بقللى ..

يوم أن تتشائل السحب ويتكاثف الظلام

(كتاب الموتى فصل ١٩)

علماء الآثار (وعددهم ستة) الكل يصفى بانتهاء

الصوت (مستأنفاً)

أعطى اسمى فى البيت الكبير وأهد لى

الذاكرة اسمى يوم أن تحصى الستين

(كتاب الموتى فصل ٢٥)

ويضع ماسبيرو العدسة المكبرة جانباً بعد أن أنهى من  
القراءة..

### ماسبيرو

- صدق بعيد وأنى من طيبة البعيدة

يلصقها عن يومنا هذا ثلاثة آلاف

سنة.. لعلمك تبينتم أنه فصل من كتاب

الموتى.. وترديد هذه البردية بعيد

للموت قدرته على أن يتذكر اسمه.. أى

روح بلا اسم تهيم فى عشاء دائم

فضواض الاسم يساوى ضياض الشخصية.

يطوى ماسبيرو الصور المكبرة للبردية التى فرغ من قراءتها

- شير ألقى لم أدمع لى هذا الاجتماع

لكنى نتناقش حول كتاب الموتى الذى

تصرفونه ككلم جيداً.

ماسبيرو يخرج ورقة بردى ويضعها على المنضدة أمام أحمد

### كمال الذى يفحصها

- أعطاه لى سلفى المرحوم مارييت باشا

(فترة سكوت)

ماسبيرو (مستأنفاً)

- بردية جنازية لنجم الأول من الأسرة

الحادية والعشرين.

ماسبيرو يقدم صورة لبردية أخرى

(مستأنفاً)

- أما أصل هذه الصورة فهو بردية

جنازية تم تهريبها من مصر منذ

حوالى خمس سنوات ولا يملك متحفظا

المصرى للألف سوى هذه الصورة.

- إنها تحمل كما هو واضح اسم الملكة

تجست<sup>(٤)</sup>. تم شراء هذه البردية من

تاجر مجهول فى طيبة<sup>(٥)</sup>.

يستريح ماسبيرو إلى الخلف ثم يسترسل

- من كل ما أقدم يمكننا أن نستخلص أن

هناك شخصاً ما يعرف بالتحديد مكان

المقابر المجهولة للأسرة الحادية

والعشرين وأن هذا الشخص يعرف هذا

السر منذ وقت طويل.

(صمت)

عالم آثار

(بتكبير)

- ولكن لا يوجد أى أثر لمقابر هذه الأسرة

فى طيبة يا سيد ماسبيرو<sup>(٦)</sup>.

ماسبيرو

- نعم والحفريات فى هذه الحالة مضبغة

للولت والمال. هناك فى طيبة شخص

ما يعرف مكان هذه المقابر ولا فكيف

خرجت هذه الأشياء كلها لأسواق الآثار

فى العالم؟

ماسبيرو (مستأنفاً)

- أول عمل لنا فى الموسم القادم سيكون

موضوع هذه المقابر المجهولة.

ينهض ماسبيرو ويطوى أوراقه بينما ينهض العلماء كل مشغول

بأوراقه

ماسبيرو

- أحمد أفندى كمال .. هل لديك شيء

آخر قبل أن ننهى اجتماعنا الأخير لهذا

(الموسم ؟ ٧)



أحمد كمال يرفع نظره إلى ماسبيرو

أحمد كمال

- نعم.. أريد أن أكون في طبعة هذا  
الصف من أجل هذا الموضوع بالذات  
كلهم هناك يعرفون أن رجال الآثار لا  
يعملون في الصيف، لذلك فهو الفصل  
الذي يأمن فيه سارقو الآثار ويعملون  
في تهريب ما عديم ووصول الساجي  
سوف يحدث لهم أكبر ارتباك ومن خلال  
ارتباكهم هذا لا بد أن أصل إلى دليل ما.

ماسبيرو

(بعد برهة)

(بارتجاج)

ينارله بعض الأوراق

- إثنى سعيد باقتراحه.. ستجد في هذه  
الوثائق ما يساعدك<sup>(٨)</sup>.. وأنا واثق في  
أنك تعرف كيف تتصرف بصبر وحكمة.

أحمد كمال

- سارح فوراً إذن

أحمد كمال يبدأ في جمع أوراقه

ماسبيرو

- ستجد هناك في طبعة قوة صغيرة من حراس  
الجبل تحرس جبل الموتى سيساعدوك قدر  
طاقته.. أرجو لك التوفيق.<sup>(٩)</sup>

يخرج ماسبيرو ويجلس أحمد كمال يرتدى نظارته ويقرأ في  
بعض الأوراق.

المشهد الثاني

جنازة الأب<sup>(١٠)</sup>

جبانة القرية

عند أسفل الجبل وفي ظله

الجبل أقرب

فحات عديدة مظلمة لمقابر فرعونية خالية

ملحوتة في الصخر

وعلى السفح ترتد جبانة القرية

في ظل الجبل

وفي متسع في وسطها

يقع شاهد أبيض

واضح الرؤيا

(صمت)

يقترب نمش محمولا

عاليا على أكتاف ستة

من الرجال يتبعه مركب من الرجال والنساء

في ملابس الحداد الخاصة بالصعيد

يتجه النمش في بدء نحو الشاهد الأبيض

(صوت خافت لانتخاب النساء)

يتبعه شاب (ونيس)

ونيس ينظر خلفه يرقب في حزن وهو

سائر

أخ ونيس يتبعه في حزن عميق

يتبع الأخ رجلا مسننا

يمضي الأخ

يقترب الرجلان المسنان (صوت الأقدام ببطء)

ويصمتان نحو الشاهد الأبيض

بينما يظهر (صمت)

ونيس والأخ قرب الشاهد الأبيض

يقفان في خشوع بينما

يهبط للنمش أمامهما..

(من فوق الكتف إلى مستوى الأرض)

ونيس والأخ

وقد وقفا في حزن شديد

ينظران أمامهما إلى النمش (صمت أجوف)

وفجأة.. يد تنزع الكساء المزركش

للنمش الخشبي

(فوحجب ونيس والأخ للحظة)

ثم يرفع الغطاء الخشبي (صوت إزاحة الكساء المزركش)

(فوحجب ونيس والأخ مرة أخرى)

ونيس وقد اعتراه الحزن والفرح

يهم بخطوة علما تصل

أيدي حاملي النمش إلى الجهة

ولكن يد الأخ توقفه

بفتات ولكن برفق.. (صوت النساء يخترق الصمت)

ونيس يلتفت نحو الصوت

الجنازة تنحني جانبا

مفسحة الطريق..

لسيدة مسنة مشحة بالسواد

(أم ونيس)

تتقدم باكية..

مارة بالنمش الفارغ أثناء رجوعه

في طريقها إلى الشاهد الأبيض

وتقف بمفردها إلى جواره باكياً

يخرج رجلان من فتحة القبر المظلمة

أسفل الشاهد الأبيض

ويرفغان بلاطة حجرية ضخمة

فتحجب جزءاً منه (صوت مكتوم للبلاطة الحجرية)

الأم تسقط راكمة على ركبتيها

(صرخة خافتة)

ونيس ينظر ..

ثائها في حزن وأسى

(صوت البلاطة الحجرية الثانية)

ونيس

تفرز عيناه بالدموع

فيحس رأسه باكياً ..

يد تفرش الرمل الناعم فوق البلاطات (١٢) .

ثم ترش عليه الماء

تنثر الزهور والرياحين

زهور وردية اللون

حتى تملأ الشاشة تماماً

بلونها الرقيق .. (يرتفع صوت حوافر خيل آتيا من بعيد)

دورية حرس على جيادهم مسرعين

نراهم حالاً فوق قمة الجبل (صوت حوافر الخيل ترتفع)

تلك الجنازة حول الشاهد الأبيض

وتقف في سكون

الكل ينظر نحو الجبل

ماعد ..

ونيس وأمه اللذين

يبكيان في صمت وحزن بالغ

العم والقريب ينظران من فوق أكتافهما

في كره صامت نحو

الحراس ..

يستدير العم ناظراً خلفه نحو

المشييعين ويتقدم بخطى وثيدة

ويعني بهدره ماراً بالشاهد الأبيض

والأم التي تبكي بجواره

ثم يتوقف على مسافة غير بعيدة

مواجهها ونيس وأخاه

صوت عدو الخذل ينلثم يخفت مبتعداً

العم

(بجدية .. بعد لحظة) :

- برحمة الله .. كان يعدكما لهذا اليوم

لتشرفا اسمه وترعيا قبيلته .. قبيلة

الحريرات (١٤) هنا أمام قبر أخى أبوج

لكما يسر ما هو لنا وما سيظل لنا ..

مادام هذا الجبل .

يرفع العم نظره بحذر مراقباً

الأخ بنظرة ثابتة قاسية

الأخ

يحول نظره بين الجبل والعم

صوت العم

(مستأنفاً أعلى وأوضح)

سرّ تعميانه بدمالكم

الأخ ينظر تجاه صمه مطيعاً ..

العم

ينظر بحدة للأخ

العم مواصلاً :

وينظر تجاه ونيس

- بحياتكم

ونيس

يرفع رأسه الملحنى ببطمه ..

وكأنه يصحو من غيبوبة وينظر

أمامه إلى الفضاء

وتتحدرد الدموع من عينيهِ

صوت العم مواصلاً :

- سر دفينة حملها الجدود أمانة من أب

إلى ابن

قطع (١٥)

المشهد الثالث

صعود الجبل

ليل / خارج

الأقصر

الصخور بالدير البحري

سفح الجبل  
 الوادى البعيد  
 رأس ترتفع تدريجيا من خلف صخرة  
 ينهض القريب ويقف  
 وينظر بحذر شديد إلى أسفل  
 ثم يتحرك لمسحبا  
 ويرتفع رأس آخر كسابقه  
 العم  
 يرتفع رأس ثالث  
 الأخ  
 يتبعه رأس رابع عن قرب  
 ونيس  
 العم يسير إلى الأمام (صمت)  
 ويتبعه الأخ  
 ويتبعه ونيس  
 الذى يحجب المنظر للحظة  
 يرى العم راقفا  
 وهو يرقب دون حراك  
 بينما يكمل ونيس وأخوه حركتهما  
 خلف العم  
 فيجبران الرؤية مرة أخرى  
 (صمت بعيد واوضع لوقع حوافر الخيل)  
 ولجأة تظهر يد  
 تزيح الشبحين السوداوين جانبا  
 (تجاه الصخر)  
 فيرى الوادى أسفل الجبل  
 مشاعل  
 ويرى للهراس على خيولهم  
 مارين بجوار المعبد المهدم  
 أصوات بعيدة تحدث صدى  
 (كما فى المشهد السابق)  
 نمر المشاعل  
 صوت حركة على الصخر  
 يد تظهر بخفة مشيرة (قف)  
 (صمت)  
 العم  
 يقف متأهبا  
 ينظر أمامه إلى أسفل فى حذر  
 ماذا يده إلى الخلف  
 ليعلم ونيس وأخاه عن الحركة

واللذين وقفا بلا حراك  
 ملتصقين بصخر الجبل  
 العم يشير للقريب بالتقدم  
 القريب ..  
 يزحف من مخبئه بين الصخور  
 تجاه حافة الصخر ..  
 وينظر إلى أسفل بحذر  
 يصفى .. ينتظر  
 كأنه يسمع ..  
 يتحرك أبعد قليلا  
 ثم يتوقف ..  
 ويحد مراقبة الوادى  
 ويقف  
 ثم يتحرك صاعدا  
 متسلقا الممر المحفور  
 إلى أن يختفى بين الصخور  
 العم  
 يتتبع حركة صعود القريب  
 وهو مازال يلصق ونيس وأخيه  
 إلى الصخر ..  
 العم يريح يده تدريجيا  
 ثم يخطو للأمام ..  
 ومازال ناظرا إلى أعلى  
 الأخ  
 الذى كان يتابع هو الآخر صعود القريب  
 يخفض عينيه  
 ويتبع عمه فى حركته  
 تظهر عليه علامات القلق  
 وينظر خلفه إلى ونيس  
 ولكنه يرى ونيس واقفا بلا حراك  
 ينظر شاردا إلى الوادى البعيد  
 مقلدا بأفكاره  
 ينظر الأخ تجاه العم  
 الأخ  
 (مستكرا)  
 ولكن العم لا يزال ينظر إلى أعلى  
 متجاهلا سؤال الأخ  
 - لماذا نستمع لهذا الطريق ؟

(يستمر في جراءة)  
- إنه طريق للماعز  
يجيب العم في غموض ..  
دون أن يلتفت إليه ..  
العم :  
(بتجاهل)  
- لأنه آمن ..  
الأخ

(في لحظتها)  
- آمن للضباع  
يلتفت العم في حدة إلى الأخ  
ويواجهه ناظرا له  
نظرة حادة  
(لحظة صمت)

العم :  
(بحدة)

- احتفظ بهذه الشجاعة للأفندية والحراس  
إنهم ينتشرون في الجبل كالنطاحون<sup>(١١)</sup>  
صوت القريب :

(يهمس من أعلى)  
- اصعدوا .. الطريق أمان  
العم :  
(أمرًا بهدوء)  
- اتبعاني

الأخ  
يلحق بالعم الذي يوشك  
أن يستدير .. والذي يلحق  
ونيس فيتوقف

(يواصل بحدة)  
- .. ونيس ..

ونيس  
في مخبئه بين الصخور  
صوت العم :  
(مواصلًا)  
ماذا بك ؟..

ينهض ونيس  
وهو مازال ينظر شاردة  
تجاه الرادى  
ثم يستدير مواجهها عمه  
وخلفه الوادى

ينطوى ثم ينبسط  
سابحا في الضوء القمري  
ونيس :  
(ملكرا)  
- لا شيء .. ولكن الاختباء مثلة  
صوت القريب :  
(هامسا في عصبية من على بعد)  
- أسرعوا

يتقدم ونيس  
حتى يتوقف إلى جانب عمه وأخيه  
مطويما  
كمن ينتظر الأمر بالتقدم  
(لحظة سكوت)  
يستدير العم  
ويتقدم إلى الأمام في وقار  
مهموما

يصعد  
تجاه القريب  
القريب يقفز من أعلى  
ويتنفس بصعوبة ..  
ويمد يد المساعدة ..  
العم يمسك بها  
ويمساعده نبوته

يتسلق الصخور إلى مستوى القريب  
القريب يمد يده لمساعد الأخ  
ولكن الأخ يتجاهل مساعدته  
ويتسلق الصخور

ويدوره يمد يد المساعدة إلى ونيس  
الأخ وونيس يتبعان العم ..  
القريب وقد ترك وحيدا ..  
يسحب ذراعه الممتدة

ويتابع حركتهما في دهشة  
ولكن بشيء من الفخر  
العم :  
- اتبعاني

#### المشهد الرابع

المقبرة  
وتتكون من :  
١- بنى عمودية مكشوفة للسماء

ونزوى إلى .....

٢- ممر ضيق مليء بالثغرات فى  
صخر الجبل ، وهذا الممر

يؤدى إلى .....

٣- حجرة دفن مخفضة السقف  
مكسدة بالتوابيت والأشياء للجنائزية  
الأخرى

البئر العمودية المظلمة ..

حيث يذان وحبل ..

فى حركة نزول ..

ويتبعهما قدما ..

البدان تسطان لأسفل ..

وتتركان الحبل ..

(صوت ارتطام مكتوم)

القدما وحدهما تتابعان للنزول

وتدرجيا يرتفع وجه الم ..

أثناء سقوط القدمين واختفاتهما خلفه

(صوت ارتطام مكتوم آخر)

ثم ينهض الأخ بجانب الم

ويقف محدقا فى الظلام الذى أمامه

الم يتحرك إلى الأمام

مختفيا فى الممر المظلم

المنحوت فى صخر الجبل

والذى لا يرى بوضوح ..

ونيس يزل على الحبل ..

يظهر الأخ ..

متابعا نزول ونيس ..

ونيس يلمس الأرض ..

فيترك الحبل ..

ويتحرك إلى جانب أخيه

(صوت حجرين يرتطمان)

الممر المظلم خالى ..

ولم يعد الم يرى ..

فلا يرى غير الصخور وقد

وصل إليها بصيص من نور البئر ..

(صوت الحجرين صرة أخرى)

وترى شرارة

ثم لهب تدريجى

ويرى الم راكما

عند نهاية الممر يضىء شعلة

وفجأة ..

(صوت مكتوم لجسد يسقط مرتطما بالارض)

شبح أسود سقط عدد

أسفل البئر ..

يغير سحابة من الغبار

إنه القريب

وينظر إلى أعلى فى الاتجاه

الذى قدم منه ..

ثم يتقدم إلى الأمام ..

مارا يونيس وأخيه

وعلى وجهه تعبير حاد ..

لصقر مهاجم ..

ونيس والأخ

يتابعان حركة القريب

وهو مارا أمامهما ..

الم وهو يناول

المشعل للتريب الذى يقترب منه

يمسكها التريب ببات ..

ويصر ..

الم مولجها الآخرين ..

الم :

(بعد لحظة صمت)

- أتهملنى .. وانتهى ، ولا تسألنا هنا ..

ما أنتم إلا حبات رمل فى جوف هذا

الجبل

الأخ يقترب من الم ..

الذى يستدير ويبدأ ..

التحرك إلى الداخل

المظلم ..

ولكنه يتوقف فجأة ..

ويتوقف الأخ أيضا

الم وقد استدار نصف استدارة ..

ينظر مفكرا إلى الأخ

الم :

(إلى الأخ)

- أبهى ونيس هنا حتى لمه ؟

يستدير الأخ إلى ونيس

ونيس

يقف بلا حراك ..

ضد ضوء البلب الخافت ..  
وقد تجمدت نظراته إليهما ..  
وليس

- جئت هنا تنفيذا لإرادة أبي. <sup>(١٩)</sup>

الأخ ..

ينظر إلى ونيس ..

فى فهم ..

ثم يستدير للعم ..

(الذى يقف ليس بعيدا عنه)

الاخ

(مقلما بحزم)

- سأتى ليعرف كل ما سافعله

ينظر للعم إليهما بفخر ..

العم:

- هذا قول رجال .. حقا إنكما من صلب أذى ..

ونيس يقترب .. ويقف إلى جانب

أخيه ..

ثم يتجه الجميع إلى داخل الممر ..

نصل إلى غرفة سقفها منخفض

مكدسة بأشياء عجيبة ..

أفئدة ..

أفئدة دين وجوه

تابوت فارغ ..

وأخر .. وآخر ..

تتوقف الكاميرا على تابوت مغطى

يرى من خلاله ..

أجسام وأيدي العم والاخ والقريب ..

ونيس ..

يراقب ..

مأخوذاً يتصبب منه العرق

بحراك القريب مارا بونيس ..

وبينما يمر تكشف الشطة ..

عن وجه ونيس ..

وعما اختلجه من رعب ..

أيدى العم والقريب

ترفع القماش المفر بالتراب

والذى يغطى التابوت

ثم تلقى بالغطاء الخشبي

(صوت ارتطام الغطاء بالأرض)

كاشفا عن مومياء ملفوفة بالأريطة

وقجاة ودون توقع ..

تغرس سكين فى المومياء ..

ممزقة الأريطة بوحشية ..

يد تمزق بعصبية بقية الأريطة ..

وتزيجها بعيدا ..

تظهر قلادة ذهبية ..

(على شكل عين)

تستقر على صدر المومياء فى سلام

وتبرق تحت ضوء الشطة ..

اليد العصبية تصل إليها وتجذبها .

لكن القلادة موثقة إلى عنق المومياء

وفى لمح البصر ..

ترتفع بلطة ..

ويضرب عذيفة يفصل الرأس عن الجسد

فقطير القلادة الذهبية مرفوعة فى الهواء

وتصل إلى يد العم ..

التي كانت تنتظرها فى هدوء .

ثم يطبق عليها أمام وجه الأخ

صوت العم

(هادئاً آمراً)

- احمل هذه لأبوب التاجر ..

ثم يضع القلادة فى يد الأخ .

(ضوضاء مفاجئة لشىء قد نزع)

الأخ ..

يستدير ناظراً نحو ونيس ..

ولكن ونيس قد اختفى ..

ولا يبقى مكانه إلا الظلام ..

## المشهد الخامس

نزول ونيس

خارج / تأثير ليل

الأقصر

ونيس يجرى متطلعا ..

إلى قمة الجبل ..

يقف .. وقد اختلط عليه الأمر

ثم يغير اتجاهه

ونيس يستأنف الجرى ..

يظهر ثم يختفى ..

خلال خط السماء ..

ونيس يهبط السفح الملحد

يتنثر ..

ولكنه يهض مسرعا ..

إلى أسفل .. ثم إلى أسفل ..

يتنثر مرة أخرى ..

ويسقط ممددا على وجهه ..

ونيس ..

يهض على قدميه ..

لاها ..

ثم ينظر خلفه مذعورا ..

وفجأة ..

تخطر له فكرة ..

يقف مأخوذا للحظة ثم ..

يستأنف النزل متكررا ..

ونيس ..

يجرى أسرع ثم أسرع ..

شعور بالتلق والفضول قد سيطر عليه

ينظر أمامه متقبلا ..

ونيس ..

ينعطف عند متحلى ثم يتوقف

تمزق عراطفه ..

ثم يخطو إلى الأمام مترددا ..

وأمامه عن قرب ..

شاهد قبر أبيه الأبيض ..

مازال راقدًا في سلام ..

ومازالت زهور الحداد في مكانها ..

ونيس يستدير مشيرا إلى قبر أبيه

ويخبط رأسه على صخرة ..

في ألم يمزقه

ونيس :

- ما هذا السر

جملتي أخشى النظر إليك ..

## المشهد السادس

بيت العائلة

نهار / ماطح

البيت يتكون من :

١- معر ضيق يصل مستوى الأرض الخارجى إلى ..

٢- قاعة مكشوفة للسماء .. ومبينة على أطلال مقبرة

فرعونية .. وما زالت آثارها ترى هذا وهناك فى السمر

عبر السمر .. بقية جملة ونيس :

.. يا أبى .. ما مصيرى الآن ؟ ..

الأخ وهو يتحرك دون ارتياح

منفردا فى القاعة

الأخ :

(مخاطبا شخصا ما)

- ما هذا السر ؟ العلم به

ذنب .. والجهل به ذنب أكبر ..

ويختفى الأخ من الباب ..

فى السمر ..

ونيس يتجه إلى أسفل السمر ناظرا

أمامه ..

يسرق السمع مفكرا ..

ومستندا بيديه إلى حائطى السمر ..

فى القاعة ..

الأخ يتوقف أمام المم الذى

جلس فى جلال (فى أرويته السوداء)

ويقف القريب بجانبه ..

الأم سيدة وقر ..

متشحة بالسواد ..

تجلس صامتة فى عزلة ..

تنظر شاردة وحيدة فى عالمها الحزين ..

المم والقريب يراقبان الأخ فى هدوء ..

الذى يبدو متوترا قلقل ..

القريب :

(فى دمعة)

- ذنب ؟ أى ذنب يا بن العم ؟ أنا لا

أفهم هذا الكلام

يستدير الأخ مبتعدا عنهما

الأخ :

- وأنا لا أفهم هدوءك

الأخ يتحرك منفردا عبر القاعة

الأخ :

(مكلم)

- .. منذ سنوات وأنا أحمل أشياء لأربوب

التاجر قلتم لى إنها أشياء وجدت فى

الجميل .. علمتموني ألا أسأل فصدقتم  
.. كانت هذه طريقتنا في الحياة ..

العم :

.. كانت وستظل طريقتنا في الحياة

الأخ

(بعدة)

.. ألا تريون ماذا تفعلون ؟ ألا يوجد من  
يقلقه ضميره فينطق .

العم والقريب يتابعان حركة الأخ في فنون

العم :

(شارحا)

.. أنت الآن تعرف سر الدفينة .. لصيب

أبوك لك أنت وأخوك هل اقتسامه مع

أخوك هو الذي يزعجك ؟

يستدير الأخ ليواجههما في غضب

الأخ :

(مقربا في مرارة)

.. اقتسام الموتى ..

العم ..

وثبت نظره على الأخ ثم يحوله

بعيدا عنه في تفكير ..

لقد أزعجته جملة الأخ الأخيرة ..

التقريب يتابع في دهشة حركة الأخ ..

القريب :

(في سخرية)

.. هؤلاء الذين تسميهم الموتى ليسوا إلا

رمادا أو خشبا من آلاف السنين .. لا

أحد يعرف لهم آباء أو أبناء ..

العم يلتقي بلحمة من زولية عينيه

على القريب (يتردد صدى الكلمات الأخيرة في القاعة)

يقف القريب مرتبكا ..

الجر كله توتر

الأخ يتقدم ..

ويقف مرابجا لهم في صمت ..

العم يتجاهل نظرة الأخ ..

ويخاطب الأم ..

ليحول جو هذه اللحظة المشحون ..

العم :

(بجلال وصوت جاد)

.. يا سيدة الدار الغرمة .. البقية في حياتك .

جئنا إلى دارك .. فارأى المرحوم

سلم للعزيب ونشاركه أحزانك ونقدم  
لك ما تتطلبين .

الأم :

في العمر .. - وجودكم وحده يعزى ..

ونيس مستندا إلى الحائط - ويشرف الدار ..

ونيس ينظر إلى الأمام

صوت العم :

.. قدرك الله على احتمال حزنك .. وأنت

والبن أخی ما الذي يقلى بداخلك ؟ ..

الأخ راكعا يبك صرة ..

يذا الأخ ..

تكشفان عن القلادة الذهبية

التي على شكل عين ..

يضعها برفق على الأرض ..

ماذا ؟ ..

العم والقريب ..

ينظران في دهشة من العين الذهبية

إلى الأخ

العم :

(بعدة)

.. لماذا لم تسلم الأمانة لأبوك التاجر ؟ .. كل

القليلة تنتظر ثمنها، لو كان أبوك حيا ..

الأخ ينظر إلى العم في ثبات ..

الأخ

(بقاطعه بحزم)

.. اترك الموتى في سلام

القريب بعصبية

القريب

(مأخوذا في عصبية) :

.. تقصد أن تتركهم للأقدية

يحرك القريب تجاه الأخ ..

وقد نفذ صبره ..

ولكنه يجده صامتا تماما

يتوقف ..

ويتحرك من الأخ إلى العم

دون ارتياح (شارحا)

.. أي تجارة لنا مع هؤلاء .. أفندي

القاهرة المتكبرين سيضعوك في الحديد

لو وجدوا مسك هذا الشيء .. إنهم



يفتصبون كل شيء .. ولا يدفعون لنا  
كما يدفع أيوب.  
الأخ الذى يرى راکما  
الأخ :

- قطعة من الذهب .. هى لك ولكنى  
أراها حيناً تلاحقنى ..  
القريب:  
(يلوح وقد نفذ صبره) :  
- حيناً مئة بها ذهب بطعم مائة ثم  
الأخ :

(يلاطعه بحدّة)  
- مائة ثم تأكل لحمك أنت لو جاءت ..  
القريب:  
(بمرارة)

- وأنت من أين كنت تأكل طول عمره ؟  
ينقلض الأخ وإقفا من على الأرض ..  
ويواجههم فى عداه ..  
فى العمر  
ونيس وأقف متوقفاً ..  
يأخذ خطوة إلى الأمام  
مترددا ..

فى القاعة ..

العم ينظر بثبات نحو الأخ  
ويدخل القريب ..

ويتوقف فى وضعه السابق إلى  
جانب العم ..  
العم :

(بأسى مرير)

- عشت لكى أسمع ابن سليم يتكلم لغة الأفندية ..

فى العمر ..

ونيس يستمع .. كمن  
يحكم عليه ..

صوت العم

- أريدك أن تعلم أن دفنوك المسفرة  
وخرجوك منها قد جعل منك شخصاً  
آخر .. شخصاً يختلف عن أهل الوادى ..  
وعن الأفندية الذين يطمنون أن يعرفوا  
المسر .. أريدك أن تعلم أيضاً أن مسر  
الدفينة أغنى من حياة أى فرد فى  
قبيلة سليم ..

فى القاعة ..

العم

مازال ينظر بثبات إلى الأخ ..

العم :

(مستمراً)

- لقد أعدك أخى لهذا اليوم ولكنى أراك أمامى  
ترتمش كظفل .. إن عيشنا كساح صعب  
ولكنك على ما يبدو ضعيف أو غير قادر .

الأخ ..

ناظراً للعم فى احتقار ..

الأخ :

(بحسم)

- ما تسميه «عيشنا» أشعر به سما فى  
جسدى .. هذا عيش الضباع .

الأخ ..

يخطف العين الذهبية فى خفة

من على الأرض .. ويمسك بها

أمام وجه العم ..

- اعملوا وهدمكم هذه الذنوب ..

العم وقد صدم ..

ينفض فى جلال

العم :

(لى احتقار وتحد)

- تلك كانت حياة أبوك .. وحياة أبوك من  
قبله .. لقد شاء هو أن تعلم أنت مسر  
الدفينة ولو كان حيناً الآن لشاء أن  
تكرم من حياته .

العم ينظر إلى أسفل إليه

(صوت سكرتير القطعة المعدنية على

الأرض)

العين الذهبية محمقة إليهم

من الأرض ..

الأخ يسحب يده الفارغة ..

وهو ينفض ناظراً بتحد ..

إلى العم ..

الأخ :

- أنا لا أخاف كلامك ..

يتحرك مبتعداً ..

ماراً بالعم والقريب ..

.. فأتخش أنت أولاده عندما يسألك  
يوما ما .. هل هذا عشنا؟ (١٥)

الأخ يستدير ..

نحو العم والقريب ..

الذين يتجاهلانه ..

العم :

(فى حسم)

.. سوف نريهم على احترام تقاليد آبائهم ..

صوت الأم :

(أمره)

.. فى هذا الكفاية.

الأم تنظر بحدة إلى العم ..

الأم :

(مستمرة)

.. أنا التى ربيت أولادى .. ولقد ربيتهم

على الكبرياء والشموخ كالجبل ..

العم ينظر بعيدا فى غضب صامت

القريب ينظر فى عصبية .. من الأم

إلى الأخ ..

الأخ ينظر إليهم متحديا ..

القريب :

.. ونحن لا نقبل الإمانة فى بيت أخينا ..

إنه مازال بيته .. أرجو ذلك ..

الأخ

(يقاطعه)

.. جدراناه فقط

الأم تنظر بحدة إلى الأخ

الأم :

(تقاطعه فى حزم)

.. الجدران ومن تحميمهم الجدران .

على الأرض ..

العين الذهبية ..

وأقدام العم والقريب ..

صوت العم :

(فى ثقة وهذو)

.. أعطنى هذه القطعة .. مثل هذه الأشياء

لا يجب أن تقع عليها أى يد.

ينحنى القريب ..

يلتقط العين الذهبية ..

ويرمق الأخ فى كراهية ..

وينهض إلى جانب العم ..

العم يوسىء برأسه إلى الأم ..

العم :

(مستمرا)

.. أما نحن فلننصرف الآن .. بعد اذك

باسيدة الدار .. قدرك الله على احتمال

المكتوب ..

الأم تومئ فى برود ..

العم يستدير فى عصبية ..

(لأما عيافته السوء)

ويسير مبتعدا ..

ويتبعه القريب ..

يمر القريب والعم بالأخ ..

فيتجاهلانه .. وفى الوقت

يتجاهلهم الأخ بدوره .. ويسير

مبتعدا

العم والقريب يمران خارج الباب

إلى الفناء الخارجى ..

(يرى من خلال الباب)

القنبلة والأقارب جالسين فى الفناء

ينهضون فى فضول لاستقبالهم

ويتبادلون بعض الكلمات ..

ثم يغادران القاعة وقد خاب أملهما

العم يلقى نظرة أخيرة على داخل

البيت ..

ثم يمضى مفكرا ..

فى القاعة ..

الأخ منفردا فى القاعة ..

يحرك مفكرا أمام الأم ..

يختلن النظر إليها فى شىء من عدم

الارتياح .. ولكنها تجلس بلا حراك

(صمت)

الأخ ..

يقف ويستدير للأمام

الأم فى الحالة السابقة

ناظرة إلى الأرض في شروء..  
(وبعد فتوة صمت)

الأم:

- أين ونيس ..؟

من الممر .. (٣١)

القاعة الخالية تظهر خلال فتحة

الممر السفلى ..

يظهر الأخ في القاعة يتحرك قلنا

الأخ :

- دالعت على علما تكلما عن ترييتي

لفظ...

الأم:

- نعم .. وقد تجاوزوا حدود احترام هذا البيت. (٣٢)

في القاعة

الأم تلهض تدريجيا من مقعدها

فهي لا ترغب في استئناف المشادة ..

الأم :

- اذهب وابحث عن أخيك ..

تقف متخاذلة وقد مزقتها الحزن

تنظر حولها ..

ولكن ليس إلى الأخ ..

وفجأة يعترضها خاطر ..

وتقف ساكنة ..

- هل رأيته منذ أن .. (٣٣)

الأخ

يقف

الأخ :

(مقاطعا)

- نعم

الأم بنصف استدارة للأخ

الأم :

- هن تكلت معه ..

الأخ :

(مقاطعا)

- نعم

في الممر ..

ونيس يسرع بالنزول

قلنا ..

صوت الأم :

(وكأنها تحدث نفسها)

- تكلت معه (٣٤)

صوت الأخ :

(بعصبية)

ونيس يبطئ النزول

- ماذا تشبه لنا الأباام .. إن عكلى

المضطرب لا يقدر على الصمت (٣٥)

يقف ونيس وقد اختلط عليه الأمر

- أجيبني .. عدى معي كم جئة انتكمت يد

أبي لناكل ؟

ونيس يستدير بحدة

مبتعدا إلى أعلى الممر ..

في القاعة ..

الأم وهي تستدير ..

.. بحدة ..

الأم :

(بغف مقاطعة)

- كلى .. ماذا تريد ..

الأخ يخطو فجأة تجاهها

الأخ :

(بنفس الغف)

- أريد الحقيقة .. الآن

الأم : (بغضب)

- سوف تعرفها يوما ما .. أو سوف لا تعرفها

أبدا ..

- أما الحقيقة التي أعرفها أنا فهي أنك لويت اسم

أبيك في داره ..

- لا .. لن يسمه أحد بسوء في مستقره حتى ولو

كان ابنه .

الأم تسير مبتعدة عن الأخ

(بصوت مشحون بالحزن)

- كان شريك أياي (٣٦) .. الحقيقة ..؟

تستدير إلى الأخ ..

- ملعونة حقيقتك

تسير إليه وتقف أمامه معذبة

- ومليون أنت لأنك أظقت من انتهي وارتاح ..

- الآن لن يعرف الراحة أبدا ..

الأخ يستدير مبتعدا عن

نظراتها .. وقد انزعج ولكنه

مازال عنيدا ..

الأم .. تقف في طريقه ..

- ممنون أنت .. حرمت علينا نظرة

الصفاء ..

الأم تغادر القاعة ..

وفي منتصف الطريق ..

تستدير للأخ ..

- أظرب عن وجهي أيتها التمس إلى لا

أعرف اسما لك ..

الأم تغادر القاعة خلال باب

مظلم وتختفي وكأنها تدخل

قبراً ..

في الممر ..

ونيس يصعد السلم ..

مأخوذاً ..

مستنداً على حائط الممر

والقاعة من خلفه خالية ..

صوت الأخ :

(صوت يده تتحرك فوق الحائط)

- ونيس .. ونيس ..

ولكن ونيس يواصل الصعود ..

في القاعة ..

الأخ .. ينظر حوله باحثاً

يلمح ونيس ..

يقترّب من أسفل الممر ..

يتوقف

أمامه ونيس ..

مواصلاً الصعود ..

الأخ :

(منزعجاً)

- لما تتهاود دائماً ؟

يتوقف ونيس ..

دون أن ينظر خلفه ..

ونيس :

(بحدة)

- لما فعلت بها كل هذا ؟

الأخ :

(مازال متفعلاً)

- إنها لا تعيش إلا في الماضي

ونيس :

ونيس يستمر في الصعود

أسرع قليلاً ..

ونيس :

- أطلعتني على مصير مظلم .. صحراء

على أن أسيرها وحدي .. خائفاً من

المشاعر والذكري ..

الأخ :

(بحدة)

- أي ذكري .. التذكر يضعف الإرادة ..

ونيس يتوقف نصف مستدير ..

إلى الأخ

ونيس :

(بنفس الحدة)

- أية إرادة .. أن أنسى ... ما كان

بالأمن حقيقة لي ..

الأخ يتقدم فجأة حتى ..

يصل إلى ونيس .. ويجذبه ..

الأخ :

(محاولاً إقناعه)

- تعالَ نبدأ في مكان آخر .. لم يعد لنا

شيء هنا

ونيس :

(في حزن أليم)

يقف ونيس لاهثاً ..

ينظر إلى أخيه في احتقار ..

- لم أطلعتني على كل هذا ؟ .. ولما

أنت أهي ..؟

- اسمع ..

ونيس :

(بنفس الشدة)

- لا أريد أن أسمع .. كفى ماسمت .. (٣٧)

يلتفت ونيس وينجح مبتعداً ناحية أعلى الممر

### المشهد السابع

نهار / خارج

قتل الأخ

شراع منخم أبيض

يرفرف بشدة ..

(صوت رفرقة الشراع)

الأخ ماشيا بإصرار  
تجاه الشارع ..  
يختفى أثناء نزوله  
شاطئ النهر الملحد ..  
تاركاً الشارع الأبيض  
يرلرف .. يملأ الشاشة (٣)

بدان زرقاوان  
على شكل فراشة  
(ملبوعة على مقدم المركب)  
(صوت الماء والمركب)  
رجلان ملئان ..  
فى أردية غامقة اللون  
يجلسان على مؤخرة المركب ..  
(صوت تزييق المركب)  
أحدهما يوجه الدفة  
ويظهر أمامه بثبات  
والآخر يجلس قلقا  
ناظرا فى (إلى الأخ)  
(صوت تزييق خشب)

الأخ يجلس مفكرا ..  
وقد أحس رأسه ..  
المركب تمر بالقرب من ..  
صفرة جرائيت ضخمة على الشاطئ ..  
شخص غير معروف ..  
يخطو من جانبها  
(صوت رفرفة الشراع)  
الأخ ينظر إلى أعلى ..  
ينظر الأخ فى شك تجاه ..  
الشخص الواقف على الشاطئ ..  
خلف صفرة الجرائيت ..

الأخ ينظر دون ارتياح  
إلى الشاطئ ..  
ثم ينظر فجأة إلى الخلف  
فى اتجاه الرجلين اللئيمين  
ثم يلتفت واقفا فى فضول ..  
ولكنه قبل أن يتحقق الأمر ..

تطبق يد على فمه ..  
تدخل من ملابس وأيد  
لمعه خنجر يطعن ..  
يد تلتوى فى ألم  
ثم تسقط جانبا وتسن ..  
(صوت)

وتدرجيا نرى النهر ..  
بيدما تعمل جثة الأخ ..  
وتلقى فى النهر الهادئ ..  
(جثة على الماء)

جثة الأخ ترتطم بصفحة الماء  
ويغوص ..  
ويهدأ سطح الماء ..  
وتعود إلى مجراها الطبيعي ..  
جزء أعرض من النهر ..  
أفق خال ..  
وفجأة ...  
(صاير غريب أجوف)

## المشهد الثامن

وصول الباخرة النهرية  
المنشبة

نهاو / خارج

(قبل المغيب)  
(الأقصر من فوق سطح فندق  
الونتر بالاس)  
النيل والحقول والجبل ..  
(صدى)

ونيس جالس عند أقدام تمثال ضخم ..  
(أحد تماثيل رمسيس الجنازية بمعبد الرامسيوم<sup>(١)</sup>)  
ساند رأسه على ركبتيه ثم  
يتنهض وينظر إلى البعيد  
(يسمع صفيرا فائرا للباخرة)  
(صدى)

النهر ..

- مزيد من أفندية القاهرة (٣٩) .

(يتقدم)

مراد يتقدم خطوة من ونيس ويقف

- ويلد عالم منهم

ونظرة لا يتحول عن الباخرة

ونيس .. ينظر إلى ظهر مراد للحظة ..

ثم ينظر تجاه الفتاتين ..

الفتاتان تراقبان ونيس ..

ثم تمسديران بصره ..

ونظران تجاه الباخرة ..

مراد

- الشرياء الأثرياء .. أثرياء هم هنا ..

أيام عصيبة قادمة .

يظهر أولاد العم الثلاثة خلف

الفتاتين ..

صوت مراد :

وأبوك رحمه الله حملك سرا

ثقيلا ..

يظهر مراد في الكادر .. ناظرا إلى

ونيس متظاهرا بالحزن

فليبرد في سلام

ونيس .. ناظرا بفتات إلى مراد

ونيس

(هزلة)

- ماذا تريد الآن يا مراد ؟ ..

مراد يسرع إليه ..

فرحا ببده أي حديث مع ونيس

مراد :

- حماك الله .. سلامتك فقط ..

مراد يقترب أكثر من ونيس

ثم مشيرا إلى الباخرة ..

- انهم أقوياء وبارعون ..

(متفريا أكثر)

والشغل كيف سيكون الآن ..

ونيس يتراجع خطوة للخلف

وقد أخذ مراد يقترب منه ثانية

- إنه من الواجب أن يعرف الإنسان كيف

ومع من يتعامل .

ونيس :

(بحة)

- هل هذه رسالة من أيوب ؟

مراد وقد أخذ بهذا السؤال ..

يقف مضطربا

مراد :

أيوب .. أيوب من ؟ ..

ونيس :

- سيدك ..

مراد :

(بحيث)

- سيدى الذهب ويريقه .. سيدى

النظر

الباخرة .. المشوية .. وأحمد كمال ومساعدوه

ينزلون من سطحها على السلم إلى المرساة ..

البدوى .. وحراس الجبل ..

يكتريون بخيلهم المسرعة ..

مارين بريوس ..

الذى يتابعهم بخنجره ..

البدوى وحراسه ..

يعبرون الجسر للمؤدى إلى

الباخرة ..

مختفين في عاصفة من الغبار (٤١) .

عمدة وحوالى ١٦ مرافقا

يتقدمون بسرعة ..

العمدة يقترب من الباخرة .. بينما

يظهر أحمد كمال صاعدا إلى

الجسر يتبعه مساعدوه ..

والجميع في ملابسهم العصرية ..

كأنما هم قوم من عالم آخر .. (٤٢) .

العمدة ومرافقوه ..

يحيون أحمد كمال فرحين ..

(حاجبين أحمد كمال عن الكاميرا)

الفتاتان تقتربان

صوت الفتاة :

- مراد :

مراد يتقدم ..

ويلتفت لونيس معذرا ..

مراد :

- ابنة عمى في غاية الشوق لرؤية

أفندية القاهرة .. سامحنى ياسد ونيس

سأقوم وأنجس لأعرف سبب موجبتهم

يتكلمون ..

ثم يرفع مراد يديه محتجا ..

مراد :

(مترجع بصوت عال)

- قوية .. ليس لى بهذا شأن .. أنا مغفل

لكى أستمر فى تجارة أيوب والآن ؟ ..

(صوت صفارة المركب)

... أسمع صوت صفارة المركب الحديد ..

لقد عاد الأفندية بأسرع مما تتوقع ..

و البندى بك وحراسه سوف يمدون كل

طريق ..

قولوا هذا لكمم .. الحياة فى هذا المكان

أصبحت تحتاج إلى رجل من نوع آخر ..

رجل بارع ..

ابن العم :

(باحتقار)

- أنت جبان

مراد :

(مؤكدا بعصبية)

- نعم يا سيدى .. أنا جبان

مراد يبدأ السير مبتعدا

ابن العم :

- إذن لم لا ترحل ؟

مراد يقف ويستدير لهم

مراد :

(بهذهمة)

- ولم أرحل .. ها قد جاءت سيدتى زينة

تفتتح دكانا صغيرا قرب الميناء لخدمة

الأفندية .. وأنا وابنة عمى ستساعدنا ..

فتاة مغلصة (٣٧)

الفتاتان تستديران بخجل وتتابعان

السير .. وتختفيان وراء تل صغير

يؤدى إلى النهر ..

أولاد العم الثلاثة وقد أخذوا

بمظهر الفتاتين ..

يتبعونهما ..

وقد برقت أعينهم ..

ثم يتجهون إلى مراد ..

ابن العم :

- متى وصلنا ؟ .. لم تحدثنا عنهما من

قبل ..

مراد :

(بمسكنة)

- ومنذ متى تسألون عن مراد الفتاتين

مراد مستديرا ويتابع سيره

وأولاد العم الثلاثة يتبعونه ..

- كلكم تسألون عن أيوب ..

أيوب .. وأين أيوب الآن ؟ ..

(بسفرية)

- فى القاهرة .. فى السويس .. فى أى

مدينة بشام .. وعندما يعود لجرى كلنا

لنخدمه :

مراد يستدير نصف استدارة لهم

وهو يتابع سيره

(مناديا على الفتاتين)

- لننظرا يا ابنتى العم ..

(ثم صكلا أولاد العم الثلاثة)

إنهم فى غاية الشوق لرؤية

أفندية القاهرة ..

اعذرونى .. لا يصح أن أتركهما

دون حماية ..

مراد يسرع للحاق بالفتاتين فى وسط

غاية من الخيل

(صوت صفارة المركب التلى)

أولاد العم يحلثون السير فى

إثرهم ..

(صوت المركب التلى)

وفجأة ينظرون جانبا ..

ويتوقفون عن السير ..

وينس وحيدا سائرا على مهل ..

تجاه النهر ..

الباحرة النيلية تقرب ..

كما ترى من وسط للخيل أشعة المركب.

(تقريبا وجهة نظر ونيس) (٣٨)

مراد والفتاتان ..

ونيس ينظر بجذبة إلى مراد ..

مداريا إعجابه بزينة ..

مراد .. يخطو إلى جواره بهدوء

مراد :

- مزيد من أفندية القاهرة (٣٩) .

(يتقدم)

مراد يتقدم خطوة من ونيس ويقف

- ويلد عالم منهم

ونظرة لا يتحول عن الباخرة

ونيس .. ينظر إلى ظهر مراد للحظة ..

ثم ينظر تجاه الفتاتين ..

الفتاتان تراقبان ونيس ..

ثم تمسديران بصرعة ..

ونظران تجاه الباخرة ..

مراد

- الشرياء الأثرياء .. أثرياء هم هنا ..

أيام عصيبة قادمة .

يظهر أولاد العم الثلاثة خلف

الفتاتين ..

صوت مراد :

وأبوك رحمه الله حملك سرا

ثقيلا ..

يظهر مراد في الكادر .. ناظرا إلى

ونيس متظاهرا بالحزن

فليبرد في سلام

ونيس .. ناظرا بفتات إلى مراد

ونيس

(هزلة)

- ماذا تريد الآن يا مراد ؟ ..

مراد يسرع إليه ..

فرحا ببده أي حديث مع ونيس

مراد :

- حماك الله .. سلامتك فقط ..

مراد يقترب أكثر من ونيس

ثم مشيرا إلى الباخرة ..

- انهم أقوياء وبارعون ..

(متفريا أكثر)

والشغل كيف سيكون الآن ..

ونيس يتراجع خطوة للخلف

وقد أخذ مراد يقترب منه ثانية

- إنه من الواجب أن يعرف الإنسان كيف

ومع من يتعامل .

ونيس :

(بحة)

- هل هذه رسالة من أيوب ؟

مراد وقد أخذ بهذا السؤال ..

يقف مضطربا

مراد :

أيوب .. أيوب من ؟ ..

ونيس :

- سيدك ..

مراد :

(بحيث)

- سيدى الذهب ويريقه .. سيدى

النظر

الباخرة .. المشوية .. وأحمد كمال ومساعدوه

ينزلون من سطحها على السلم إلى المرساة ..

البدوى .. وحراس الجبل ..

يكتريون بخيلهم المسرعة ..

مارين بريوس ..

الذى يتابعهم بخنجره ..

البدوى وحراسه ..

يعبرون الجسر للمؤدى إلى

الباخرة ..

مختفين في عاصفة من الغبار (٤١) .

عمدة وحوالى ١٦ مرافقا

يتقدمون بسرعة ..

العمدة يقترب من الباخرة .. بينما

يظهر أحمد كمال صاعدا إلى

الجسر يتبعه مساعدوه ..

والجميع في ملابسهم العصرية ..

كأنما هم قوم من عالم آخر .. (٤٢) .

العمدة ومرافقوه ..

يحيون أحمد كمال فرحين ..

(حاجبين أحمد كمال عن الكاميرا)

الفتاتان تقتربان

صوت الفتاة :

- مراد :

مراد يتقدم ..

ويلتفت لونيس معذرا ..

مراد :

- أينة عسى في غاية الشوق لرؤية

أفندية القاهرة .. سامحنى ياسيد ونيس

سأقوم وأنجس لأعرف سبب موجبتهم



وسأخبرك فيما بعد .. شرفى بالزيارة  
ياسيد ونيس ( يحبيه وهو يتراجع )  
ونيس .. يحول بصره عن مراد إلى  
المجموعة ..  
فى غضب مكتوم ..

أحمد كمال يظهر مرة أخرى  
يتبعه مساعدوه (أقرب إليه)  
عمدة آخر ومرافقه .. يصلون ..  
(كلمات نجية)

يحيون أحمد كمال ..  
أحمد كمال يقف لحيى العمدة ..  
ثم يستأنف سيوره تجاه الكارثة ..  
أحمد كمال يلحظ ونيس ..  
فيبطيء من سيوره  
أحمد كمال يمر أمام ونيس  
يتبادلان اللطرات  
أحمد كمال يخطر إليه بود ولكن  
باستغراب ...  
ونيس ينظر إليه بدهاء ..  
أحمد كمال يمر ثانية من خلف ونيس  
ونيس يلتفت متابعاً أحمد كمال

أحمد كمال .. يجه إلى الكارثة  
ما زال ناظراً تجاه ونيس مفكراً ..  
يصعد سلم الكارثة ..  
أحد مساعديه .. داخل الكارثة.  
يقف ويراقب ونيس أيضاً ..  
المساعد :  
- نظراته غريبة ..  
أحمد كمال :  
- نعم ..  
المساعد :  
- كأنها لتمثال عادت إليه الحياة .

ونيس واقف فى اللئ ..  
صامتاً تماماً كتمثال جامد .. (٤٣) .

## المشهد التاسع

الغريب

نهار / داخل

أربعة تماثيل لأزوريس دون الرجوع  
( معبد الرامسيوم - الأقصر )  
شاب .

يقف محققاً إليها ..  
ثم يستدير ..

وينظر إلى أعلى متعجباً  
ولكنه يلاحظ ... ونيس  
جالساً تحت ظل عمود ..  
(ونيس ينظر من فوق كتفيه)  
يتوقف الغريب متردداً ..  
(لحظات)

الغريب :

- لا وجه لهم .

ونيس :

(سرحان)

- نعم

ونيس يستدير ببطء ..  
ويثبت نظره على شيء أمامه  
(يكمل فى سرحان)

- ولكن هناك وجه كبير فى حجم رجل  
يقرب الغريب ..  
ناظراً إلى نفس الاتجاه ..

وجه تمثال فرعونى ضخم  
راقداً على الأرض ..  
(معبد الرامسيوم - الأقصر)  
الغريب يقترب منه  
ينظر إليه ..  
ثم يستدير إلى ونيس ..  
فى دهشة ..

ونيس ما زال فى نفس الموضع الأول  
ينظر من التمثال إلى الغريب  
(مستمراً)

- هل أنت غريب عن الجبل ؟  
الغريب ما زال يراقب رأس التمثال  
الغريب :

- نعم

ويتوقف ونيس خلفه عن قرب ..  
ولكنه ما زال يتجنب رأس التمثال ..

ونيس :

- أليس في الوادي عندكم مثل هؤلاء

الغريب :

(متعجبا)

- لا ..

(مخاطبا ونيس)

- ألم يخيلوك يوما ..

ونيس مختللا نظرة إلى السمائل

ثم يستدير مبتعدا ..

ونيس :

- كانوا رفاق طفولتنا .. كنا نختبئ بينهم

.. أنا وأخي ..

ونيس يستدير إلى الغريب

ويلبس كتف صدم صدم

محاور .. سقط على الأرض .. (٤٤)

الغريب يلحق به ..

ونيس ..

والغريب يتبعه ..

يهبطان جريا ..

ويختفیان بين أجزاء السمائل ..

الراقدة على الأرض ..

قدم ضخمة من الجرانيت ..

تعا المشب ..

(الرامسيوم - الأصغر)

ونيس والغريب ..

قادمان هدرا ..

ويتوقفان خلفهما ..

ونيس وقد وجد تسليته

في إثارة اندماش للغريب

يخور بفخر حول القدم ..

ويبدأ ونيس في تسليق

للحجارة التي خلف القدم

ويتبعه الغريب ..

ونيس في اندفاعه ..

يجرى بعيدا ..

ينظر الغريب إلى أعلى ..

ثم حوله في اندماش ..

يرى قبضة أخرى ..

(الكركك)

الغريب :

- هذه كف تكبش على مسيرها .. ان

نظرا أبدا .. (٤٥)

ونيس وقد وجد تسليته

ينظر من الغريب إلى القبضة ..

ونيس :

- أي مصير بقرا في كف من الحجر

الغريب يتكرب منه ..

ويمر أمام ونيس ..

تجاه حائط منحوت ..

(معد الرامسيوم)

الغريب :

(مشيرا حوله)

- رسوم من شيدوا كل تلك القصور

والتصاوير.

يتحرك الغريب ناظرا إلى

الحائط المنحوت ويختفي ..

خلفه ..

ونيس منفردا ..

يمشي مشحونا بتفكيره ..

صوت :

(الغريب مواصلا)

- رجال يسبرون إلى لا مكان (٤٦) وسفن

ترحل إلى لا مكان ..

يظهر الغريب ..

ويلحق بونيس الذي يتوقف ..

ناظرا إلى أعلى ..

إلى الأعمدة الضخمة

وأعمدة لا ترتفع سقفا (٤٧)

فترة سكن ..

يقف كلاهما دون حراك ..

فمرح المغامرة لم يردد صدى ..

سوى الفراغ ..

من أعلى ..

منظر فسيح من الآثار

ونيس والغريب

يظهران كنتفتين متباينتين ..

وسط الآثار

سائرين إلى البعد ..

## المشهد العاشر

معسكر الآثار

نهار / خارج

ونيس والغريب

يمشيان في صمت .. كل مستغرق  
في همومه ..

جدار المجد في الخلفية .. (٤٨).

ويبدو فوق بعض الأحجار رجالان  
ويصل إليهم رجل آخر فوق المجد  
عدو مرور ونيس والغريب  
الغريب يرفع نظره يلاحظ شيئا ما  
ويترقب ..

ونيس ينظر إلى الشيء نفسه بدوره ..

ونيس يبطئ .. ويتوقف ..

كمن يستسلم ..

الغريب يخطو بضع خطوات

نحو معسكر الآثار ..

وعند أسفل الجبل وراء سور من

السك الشائك وله بوابة ..

رجال الآثار منهمكون في العمل ..

تحت الشمس الموهجة ..

صناديق خشبية ضخمة ومعدات ..

ويقف اثنان من الحراس ..

عند بوابة المعسكر ..

يسطف أمامه عدد من شباب القرية ..

وملاحظ أنفاسهم يطلى أسماءهم

لأحد الأفندية الذي يقف عن قرب ..

الملاحظة :

(ينادي من بعيد)

- تعالوا .. اصعدوا عند الأفندية .. اقتربوا ..

الغريب ينظر إلى ونيس وقد

استهزته الفكرة ..

الغريب :

- تعال بنا .. إنه رزق حلال ..

الغريب يتحرك نحو ونيس

صوت الملاحظة

(في الخلفية)

- اقتربوا

ونيس لا يتحرك ..

الغريب (٤٩)

(لونيس)

- كنت أريد أن نبقى معا ..

ولكنني غريب هنا وأحتاج للعمل لأبلى ..

ونيس ينظر إليه مقدرا ..

ونيس :

- سنلتقي آخر النهار عند الميناء .. سلام

لك يا أخى ..

يجرى الغريب ناحية المعسكر (٥٠)

ونيس يتحرك عدة خطوات.

قمة هضاب جبال وأدى للملوك

أمام لوحة خشبية

(خريطة البر الغربي بالأقصر)

يجلس أحمد كمال ..

ناظرا إليها بتفكير عميق

البدوى يتقدم منه ..

ويقف بجانبه ..

ينظر هو الآخر إلى اللوحة الخشبية

أحمد كمال :

- كل شيء هنا يبدو غامضا وصامتا (٥١)

البدوى :

- مغابر مقلوبة من أسرة بأكملها .. هذا

الذي ترونه صعب التصور ..

أحمد كمال يرمي رأسه وهو

ما زال ناظرا إلى اللوحة ..

البدوى .. يشير إلى اللوحة ..

- لقد سلكت كل ممرات هذا الجبل (٥٢)

ونكها مهجورة.

شخص ملعون يربط بين هذه المغابر وبين

التجار المتجولين ..

سأخلى منطقة الجبل من جميع سكانها

وسأقبض على كل من يقترب منها.

(صوت أحمد كمال)

- ولقد الدليل الوحيد الذي سيؤدنا يوما

إلى تلك المغابر المقلوبة ..

البدوى :

- أنت لا تعرف مدى تحدى أهل الجبل ..

إنهم لا يبالون بنا .. ولا يحترمون

القساين .. بل يجعلوننا نشعر أننا

دخلاء .. لذلك فأنا لا أرى اليوم سببا

لاستسلامهم.

أحمد كمال :

- سيستسلمون .. فكلنا يعرف قوة

الآخر .. أنا أستطيع الانتظار أمام هذا

الجبل لن يملكنى شيء .. ولكنهم لا

يستطيعون ذلك لفترة طويلة وهنا فقط  
تتمن قوتى ..

يشير إلى الخريطة

- فى مكان ما من هذا الجبل .. برغد  
فراغة الأسرة العادية والمشرين ..

البدوى:

- كل هذه المنطقة تحت حراستنا ..  
وجميع الممرات المؤدية إلى يهبان  
الملوك ..

يتقدم أحمد كمال ويسير بجواره البدوى  
فى خطوات بسيطة وظهرهم للكاميرا  
فى اتجاه جرف الجبل ..  
أحمد كمال :

- قد لا تكون هذه المقابر فى يهبان  
الملوك .. فهناك مقابر الأسرات الثامنة  
عشرة والتاسعة عشرة والمشرين فقط ..  
وكلهم نهبا منذ ثلاثة آلاف سنة عندما  
انهارت الإمبراطورية الفرعونية ..  
البدوى:

- .. وكانوا أعظم الفراعنة .. أى مصر ..  
لقيه هؤلاء جميعا .. أمس محرو وادى  
النيل .. وابنه أمسب وكل الأسرات  
التي تتها .. أسر عليهم فأجد مقابرهم  
خالية ومظلمة .. ككهوف فى بطن  
الجبل.

يستديران ليراجها للكاميرا

- لحظة تستعرض الصحراء وأطلال المعابد  
تستعرض الصحراء وأطلال المعابد تبدو  
على البعد.

أحمد كمال:

- كجراح شائرة فى بطن الجبل وهناك  
على طول الوادى أطلال مساعدهم  
الجانائزية لحظة تستعرض الصحراء  
وأطلال المعابد تبدو غلب بعد .. معبد  
لكل فرعون .. تحتصن الثالث فاتح  
أول إمبراطورية عرفها التاريخ ..

يتقدمان ناحية المنضدة مرة أخرى حتى  
يجلس أحمد كمال أمام الخريطة:

وسمى الأول أبو رمسيس الثانى .. الذى  
حمل اسمه الأسطوري أسرة فرعونية  
بأكملها ..

هنا معبد وهناك معبد حفيده رمسيس  
الثالث ..

(يدخل صوت نواح بشرى مماثل لذلك  
المصاحب لجنازة الأب) (٥٣).

أحمد كمال

- ما هذا الصوت؟

القرنة .. بهما بها المختلفة وبعض  
السيدات المتشحات بالسواد يسرن  
فيها

البدوى :

- صوت الناحات من هذه القبيلة الجبلية ..

ويقرب البدوى من أحمد كمال الجالس  
أمام للخريطة

كبيرهم مات أمس .. ودفن كماداتهم عند سلع  
الجبل.

أحمد كمال

(مهتما)

- حدثنى عن هذه القبيلة ..

البدوى :

- بعض الرعاة الذين يرجع تاريخهم إلى خمسة  
آلاف ..

قبيلة العربات الشهيرة (٥٤) .. هم لا  
يتركون الجبل أبدا .. ولا علاقة لهم  
بأهل الوادى إننى أراهم منذ زمن.

أحمد كمال مسترقا فى

تفكير عميق ..

يلقى نظرة نحو الجبل ..

ثم يستدير نحو البدوى ..

ولكنه يقف فى منتصف المسافة ..

ناظرا نحو السور الشائك ..

ثم يلحظ ..

على مسافة يقف ونيس ..

خلف السور ..

وفجأة يلحظ ..

حركة أحمد كمال ..

(صمت)

البدوى يستدير فى خفة

متابعاً نظرة أحمد كمال ..

أحمد كمال ينظر فى تفكير نحو

ونيس ..

البدوى يحول نظره فى عصبية

من ونيس إلى أحمد كمال ..

البدوى :

( فى حدة )

- هل تعرفه

أحمد كمال

( يكاد يكون محدثا نفسه )

- لا

ونيس خلال الأسلاك الشائكة ..

ملبنا نظره على أحمد كمال ..

ولكن مضطريا ..

البدوى يهم متاديا

البدوى

( متاديا )

- أنت

أحمد كمال

- صمتا

وينظر ثانية إلى اتجاه ونيس

السور الشائك ..

وقد اختفى ونيس ..

مشهد ١١

زينة،

( الأطلال سقارة )

نهار / خارج

ونيس

يقرب سرعا ..

يتلفت حوله ثم يقف ..

ناظرا تجاه معسكر الآتار ..

ولجأة: يسمع صوتا ..

( وقع أقدام غليظة )

ونيس يستدير بحدة ..

يسترخى ويقف مدهوشا ..

زينة ..

تقف أمام حائط حجرى منخم

تراقب ونيس فى وداعة ..

( صمت )

ثم تتحرك مبتعدة ..

فى بطء

وتختفى خلف الحائط ..

ونيس يسرع ..

متبعا لإيما ..

فيختفى بدوره ..

خلف مصطبة (٥٥).

زينة واقفة تنظر خلفها ..

ملتظرة ..

ونيس يتلفت باحثا عن زينة ..

يرأها ..

ويتحرك ناحيتها ..

( فى هذه المرة أسرع )

زينة تختفى ..

خلف مصطبة ..

ونيس يجرى فى هذا الاتجاه

ويتلفت حوله ..

مساحة واسعة من الأطلال ..

ونيس ..

ينظر حوله باحثا

يسير فى الممرات بين المصاطب

باحثا عنها فى تلهف ..

وبين الأطلال

يمضى .. أسرع وأسرع

ولجأة يسمع شيئا ما ..

ونيس يتوقف ..

وينظر تجاه مصدر الصوت ..

زينة

تظهر خلف أحد المصاطب

للحظة قصيرة ..

وتختفى ثانية ..

ونيس .. يتقدم خطوة

ويتوقف ..

ويتقدم خطوات قليلة ..

فى اتجاه آخر ..

يتوقف .. وينظر أمامه ..

ويرى شيئا على البعد ..

ويجرى ناحيته ..

زينة تقف بجوار المدخل

تبسم .. منتظرة

وتخطو داخل المدخل ..

ونيس يصل إلى المدخل ..

ولكنه يتوقف بلا حراك ..

ناظرا إلى الداخل ..

## مشهد ١٢

وكر مراد

نهار / صاخب

مراد عند الباب ينحلى ..

كاشفا عن زينة ..

التي تعجب وجهها ..

ولكنها تسترق ابتسامة

مراد

(معتبرا) (٥٩)

- سيد ونيس .. تفضل بالداخل بعيدا عن

هذه الريح المتربة.

تراجع زينة بظهرها للخلف

ثم تخفتى .. ونيس يتابعها بنظرة

- يهيب ألا يرانا أحد .. لا الأفندية ولا

غيرهم ..

تفضل ..

مراد ينتظر ونيس

فى احترام ليندخلا ..

ونيس شاعر بعدم ارتياح ..

(صوت مراد)

- أتريد أن تعرف ثم جاءوا (٥٧) .

ونيس يخطو بجوار جدار المصطبة

ومراد ملتصق بالحائط

مراد:

- يبدو أن ورقة بردى قد وقعت فى يد

كبير الأفندية ..

لقد شاخ أيوب هذا وأصبح مهملا

ونيس:

- هل تكلمت معه

مراد :

- مع من

ونيس :

- كبير الأفندية

مراد :

- نعم .. لا

ونيس :

- إذن كيف عرفت ؟

مراد :

- من مصاعديه .

ونيس مستمرا فى الخطو بجوار الجدار

ويصبح وحده فى الكادر

(صوت مراد)

- إنهم حقا شبان خبثاء .. يقولون إن

تلك البردية جاءت من مقبرة .

مراد يأتى خلفه يكمل كلامه

مراد :

- وطعنا أنت خير من يعرف .. الجبل كله ملك

لك ..

يقف مراد فى نهاية الممر ويستدير

مراد :

- أعذرني يا سيد ونيس .. شغلني

الحديث عن هؤلاء الأفندية .. وجعلني

أنسى أصول الضيافة .. فلتعذرني

بالدخول .

ينحلى فى احترام

(مستمرا)

عندى بعض الذين تمزجهم ويعززونك

ويسددهم أن يتملوا بوجهك .

ونيس .. شاعرا بعدم ارتياح

كأنه قد وقع فى فخ ..

يتقدم إلى الدخل ..

بخطوات ثابتة ..

ونيس يتخطى مراد ..

ويدخل الممر ..

حتى يصل إلى الغرفة الرئيسية ..

(حجرة مربعة لها مخلان)

ويقف مشدوها لما رأى ..

صوت ابن العم:

- مرحبا بزعيمنا

إثنان من أولاد العم جالسان ..

فى انتظار ..

أحدهما يمر بأصابع متكاسلة على

أوتار طانيز نوبى ..

بينما الآخر ..

يقلق بنظرات خاطفة تجاه

شق عريض ومظلم فى الحائط

ابن العم : (٤٨)

(لونيس)

.. لا تشغل بالك بالألندية كمجانز الثقيلة .

يتجه ونيس ناحية جدار الغرفة

ويصيح وحده

ونيس :

.. أنا لا أهتم بالألندية ..

(صوت ابن العم)

.. خصلة عظيمة نزعينا ..

(صوت ابن العم الثانى)

.. ولكن هل من الحكمة أن يثق الزعيم

فى الغرباء

يتقدم ونيس عدة خطوات ليظهر أولاد

العم فى الخلفية جالسين

ونيس :

.. إنه ليس إلا غريب عابر

ابن العم الثانى :

.. ويحمل لحساب الألندية .. وهم أيضا

غرباء وهابرون ..

ابن العم الأول :

.. كم من الغرباء سيحضرون إلى جبلنا

ويغترفون منه يا ابن سليم ..

يتقدم ونيس مرة أخرى إلى الجدار عدة

خطوات

ونيس :

.. لست فى حاجة إلى كلماتكم لكى أعرف

من أنا .

(صوت ابن العم الأول)

.. فلتكن أحلامك يا ونيس .. لن يهود

الأمس أبدا (٤٩) .

فجأة ..

عبر شق الحائط ..

يظهر .. ويختفى شبح رجل نصف

عار ..

ونيس يقف مذهولا للحظة ..

ثم يتجه إلى الشق ..

لكنه يقف عندما يرى ..

ابنة عم مراد تندفع خارجة من الشق ..

وشعرها مسدل على كتفها ..

الماريكين ..

ممسكة بشيء فى يدها ..

ولكنها ترى ونيس ..

وتتوقف مضطربة ..

وتدأرى وجهها بطرف شالها

للمسدل ..

وتتراجع إلى ظلام الشق ..

وتد يدعا ممسكة بتمثال صغير

على شكل مومياء ..

ابنة العم :

(برلة)

.. مراد .. مراد

مراد يتدفع نحوها ..

يأخذ منها التمثال ..

ونيس يتقدم تجاه مراد ..

ونيس

.. ما الذى يحدث هنا ..

ولكن أولاد العم يقفون فى الطريق

بينه وبين مراد

مراد

(ماخوذا)

.. سأتى بها يا سيد ونيس .. سأتى بها .. أى

شيء تشتهي ..

مراد يتصلل من خلف

أولاد العم ..

ويختل من باب جانبي ..

ويختفى ..

ابن العم الثالث

يتقدم خارجا من الشق ..

وهو يرتدى ملابس وعليه علامات

الرضا ..

ابن العم

(بتقدير)

.. حقا إنه تاجر يارع يا ابن العم ثم

يرى أن يعطى البيت الجميلة ..

ابن العم يتحرك إلى أن ..

يظهر ونيس ..

ونيس :

(متفجراً غاضباً)

- ما هذا الذى يحدث هنا ؟ ومن أجل من .. ؟

ابنة العم تظهر من الشق

ابنة العم :

- من أجل من .. ؟ أنت أحسن من

قطعة حجر .. ؟

ونيس :

- اسكتى يا امرأة .. والفهمى ..

صوت مراد :

(منادياً من الداخل)

- تصالى يا كنزى .. انهم يتحدثون عن

التجارة ..

ابنة العم تكسرف منكسرة

أولاد العم يقفون مدهوشين

(صوت الريح يتزايد فى الخارج)

ولكن ما زلنا فى مرجهم

ابن العم :

(مستطعماً)

- ماذا حدث لك يا ونيس .. ؟

ابن العم الثانى :

- سنتعامل مع مراد إذا أعطانا ما نريد ..

صوت ابن العم الثالث :

- طبعاً .. طبعاً

ونيس وأفا يغلى من الغضب

ونيس :

- كل ما يوجد فى الجبل يجب أن يقسم

على القبيلة كلها .

ابن العم الأول

- سنتكاسمها معك أنت

ونيس :

(مكرراً بتأكيد)

- كل ما يوجد فى الجبل يجب أن يقسم

على القبيلة كلها .

ابن العم الثانى

- وهل تستطيع أن تقول هذا للأفندية أنت

زعيمنا الآن

ابن العم الأول

- ولم تتكاسم مع عجائز القبيلة ونخسر

نصف ما لتجنيه .. الجيل لم يعد لهم

وخدمهم .

ونيس يلتفت لهم بحدة ..

ونيس :

(متفجراً غاضباً)

يقف السماء ماذا أسميكم

ونيس يعود تجاه أولاد العم

مرة أخرى

ابن العم الثانى

(بسرعة)

- أبناء عمك .. ورفاق حياتك .

ونيس :

(مقاطعاً بعنف)

- رقيقة العكارب .. ضباغ .. تميشون

على لحم من أطعمكم ..

يواجهون بعض فى تحد

ابن العم الثانى (غاضباً)

- كيف تخاطبنا هكذا أمام الغرباء

ونيس :

- كأنك تعرف ما هو الخجل

أحد أولاد العم (صامت حتى الآن) ..

يسرع بينهم ..

ويدفع بيديه الممدودتين

ولدى العم الآخرين إلى الخلف

ابن العم :

- كفى .. لازلنا أولاد هم .

ونيس :

- أبداً

ونيس يستدير غاضباً ..

ويهم بترك المكان ..

عندما يرى شيئاً أمامه فيقف ..

مراد يدخل مسرعاً ..

من الجهة المقابلة ..

يناوله تمثالاً للشوابى فى يده (٦٠)

ثم يقف خلفه

مراد :

- أغضب على أبوب .. لا تغضب على

أولاد عمك .. هو الذى خدع قبيلتك أنا

أعرف هذا جيداً فقد عملت معه .

ونيس يقف معذباً

لكنه لا يستدير ولا يتحرك ..

(مستكلاً)

ارجع يا سيد ونيس .. لا تخرج فى هذه



الريح العاصف .

يقف ونيس فقد رأى شيئا

زينة واقفة بالباب

(من حيث كان يجب أن يخرج ونيس)

مضطربة ولكن للحظة فقط ..

(صوت مراد)

- تعالى يا زينة البنات .. لا تخافى

تقترب زينة فى خطوات بطيئة حتى

تصل إلى ونيس

إننى أستطيع أن أعطى أكثر من أيوب

تقف برهة .. ويدعها ونيس تمر

يقتررب مراد من ونيس خلفه

مراد:

- سيأتى أيوب اليوم ليأخذ العين الذهبية.

ونيس يقف عند عتبة الباب

- لم لا آخذها أنا .. وأنا هنا معكم دائما

أخدمكم

ونيس (متكززا)

- خدمة وضيفة

مراد:

(بالسا)

- ربما .. ولكن أيوب هو الذى علمنى ..

هكذا بدأ أيوب هنا

ونيس بتجهج

ونيس:

- احذر أن أراك يوما فى طريقى يا

مراد .. لا أنت ولا أحد مكم.

يأتى أولاد العم خلف مراد

ابن العم الثانى:

- سنلتقى

ونيس يخرج من الغرفة

إلى الممر

ونيس :

- أبدا

ابن العم الثانى :

(بمزارة ومشرية)

- العديرات لا تعرف سوى طريق صاعد

إلى الجبل ..

### المشهد ١٣

العاصفة

الغريب فى منطقة مهجورة رملية

ولقفا بجلبابه الأبيض ..

الريح تدفع ببعض الأتربة

يدخل رجال من عدة نواح ليحيطوا به

يقدمون نحوه

يسقط الغريب على الأرض

وتعالى صرخاته وأصوات ضريبات العصي

(صرخات الغريب)

(أصوات ضريبات العصي)

الجبل وقمته ..

الباخرة اللهيرية طافية بلا حراك

.. مهيبة فى صمتها

قارب شرعى .. يزحف من خلفها

ويمر ..

على القارب ..

أيوب .. ولقفا فى حقد صامت يرقب

الباخرة اللهيرية ..

رجلان يزلان فى الماء بصراويلهم وقمصانهم (٦٢)

أحد الرجال :

- ارجع يا أيوب الحراس فى كل مكان.

أيوب واقف مستندا على حاجز الباخرة .

(صوت الرجل)

- سليم الذى تعرفه قد مات

وطأطأ أيوب رأسه .. ويسور عدة خطوات فى اتجاه سلم

الباخرة ثم يعود مرة أخرى .. يقتررب منه مساعده

مساعده أيوب:

- فلنرحل يا أيوب .. لم يعد لنا هيش

هنا ..

أيوب:

- سيأتى سليم آخر .. هذا موعد كل شهر

.. سيأتى سليم آخر.

يبدو فى الأفق البعيد شبح يقتررب من

فوق للتلال فى اتجاه الشاطئ ..

الرجلان فى الماء .. يتدفقان يقارب صغير

ناحية باخرة أيوب حتى يصلوا إليه

ينزل فيه أيوب .. ويقوم الرجلان بدفع

القارب إلى الشاطئ ..

ثم يحملان أيوب عدة خطوات خوفا من البلل

حتى رمال الشاطئ،  
يصل الرجل المائم أخيراً أمام أيوب

الرجل المائم :

(باقتصاب وحزم)

- ادفع شئ هذه يا أيوب واهذب.

ينظر إليه أيوب بشك ..

أيوب

(بشك)

- كيف حال الشيخ سليم.

الرجل المائم :

- مات .. ومن الخطر على أخيه أن

يتحرك وهذه في يده.

الرجل المائم يتلفت حوله بسرعة

.. ويناوله شيئاً ..

أيوب يتفقدما ..

ويربت عليها راضياً ..

أيوب :

(في ابتهاج)

- وماذا ايضاً ؟..

أيوب يعطى الرجل المائم كيساً

صغيراً من النقود ..

الرجل المائم :

- يقول لك من الأضمن أن تبع قطعة ..

قطعة ..

.. أحوال الكيلة ليست على ما يرام ..

(يضع الكيس في جيبه)

يستدير الرجل ليبرد

(صوت أيوب) :

- وأين أولاده ؟..

الرجل المائم :

- اذهب يا أيوب لا تسألني .. لقد قلت ما

فيه الكفاية ..

الرجل المائم يختلج

أيوب يقف بلا حركة ناظراً (١٣)

ناحية الجبل ..

أيوب :

(بدهاء)

- مراد لم يأت بعد ؟..

(صمت)

مساعد أيوب ينظر للأرض بعدم ارتياح

(بصوت أعلى)

هل رجل .. ؟

(لا إجابة)

يستدير أيوب ناحيته ..

مساعد أيوب :

(دون أن يجرؤ على النظر إليه)

لا يا سيدى ..

أيوب ييصق بعصبية ويستدير

ناحية قاريه الشرابي

أيوب :

(بفوق برارة)

- الآن أصبح يستطيع أن يتعامل بمائة

وجه .. هذا الكلب الحقير

فجأة يقترب منه رجاله في سرعة

وهم ينظرون ناحية شيء ما في قلق

أيوب يستدير بسرعة ناظراً

في الاتجاه نفسه ..

ونيس يتوقف أمامهم لاهثاً

.. وجهه يفيض بالمرارة والحقد

أيوب يجد أنه ونيس فقط ..

فيطمئن قليلاً ..

أيوب :

(بأسى)

- قد أحزننى موت والدك مثلما أحزنك ..

لم يمتنى عن الحضور إلا المسافر

التي تعرفها ..

ونيس :

- حضورك لم يعد مرغوباً فيه بعد اليوم

بباعت أيوب

أيوب :

(مخفياً مذهوشاً)

- منذ متى تجرؤ على مخاطبتي هكذا أيها

الغلام ..

أجعلك ميراثك متعطلاً إلى هذا الحد ..

بلسان من تكلم .. ؟

ونيس :

(بحدة)

- بلسانى ولسان أخى .. هذه التجارة لن

تستمر بعد اليوم

أيوب :

(ببتسم باختكار)

— أى تجارة أخرى تعرف إذن .. إنك لا

تعرف حتى هذه ؟

أيوب يدفع بالعين الذهبية فى

وجهه ..

ونيس يخطفها فى علف ..

أيوب :

(مصدوما)

— أعدما إلى يا ولى (٦٤)

ونيس :

— لا تتأدنى بولدك

أيوب :

— نعم يا ولى ..

كان أبوك أكثر من أخ لى ..

أعدما

ونيس :

— تولف يا ألقى

أيوب :

(يحاول اختطافها)

— أعدما إلى .. لقد دفعت ثمنها كما دفعت

من مالى كل ثروة قبيلتك الجالمة ..

ونيس يشدد عليها قبضته ..

أيوب يبتى ساكنا يغلى من

الغضب.

ونيس :

— أنت سبب كل هذا الشقام (٦٥).

أيوب :

— تريد أن تتعامل مع مراد .. ؟

(مناديا على رجائه)

هيه .. خذوها منه ولو كانت تعنى حياته ..

رجال أيوب يتقضون عليه

ونيس يتمارك قابضا بشدة على

العين الذهبية ..

(صوت أيوب) :

— لن تكون هناك تجارة بعد الآن فليتصور

رجالك جوعا ولتعمل نساؤكم الحطب ..

يرفع ونيس يديه بالقطعة الذهبية

مدافعا .. يقف خلفه رجل بعضا ..

تنهال عصا على رأسه فى ضربة

فورية

(صوت أيوب)

— لقد حكمت على قبيلتك

بتلاشى المشهد فى الظلام

اختفاء ..

## مشهد ١٤

الكفان الزرقاوان

شاطئ النهر

لون أرجوانى حزين ..

يغطي المنظر ..

العاصفة قد انتهت ..

عدا غمامة رقيقة من التراب مازالت

تتصاعد ..

وبالنظر عموديا إلى أسفل ..

ونيس .. يرقد على الشاطئ ..

يداه تلامسان للمياه ..

وبالتدريج يرفع ونيس رأسه فى

ألم ..

ينظر ليدبه الفارغين ..

ثم إلى النهر (٦٦) .

ونيس

(الجلب فى الخلفية)

ينهض

جريحا مجهدا ..

ويمشى على الشاطئ ..

مفكرا .. مطرقا برأسه ..

فالقضب والمعاناة ..

حل محلها .. الكبرياء والعطف ..

على النفس ..

وبالتدريج تبدأ دموعه فى الظهور

ويحاول أن يمنعها .. بصعوبة

يرفع رأسه ..

ولكنه يرى شيئا ما

فيترقب

ونيس يتحرك باستطلاع غريزى (٦٧)

يقرب من الشراع متناظرا ..

(صوت شراع يخلق بعنف)

(يسمع مشهد موت الأخ)

ويرى ..

من بين الكتل .. قاريا مهجورا

يرتطم بالصخور فى كسل ..

وقد رسم على مقدمته كفان زرقاوان

فى شكل قراشة ..  
(مرة أخرى صوت الفرقة)  
ونيس يرفع نظره إلى الدهر .. متسع وساكن ..  
عمود من الدخان الفضى ..  
ونيس يتبعه إلى حافة الجسر ..  
ثم ينظر إلى أسفل ..  
رجلان فى ملابس دلكنة يجلسان على الرمال .. يحدان بعض النقود ..  
يلحظان ونيس ..  
فينفضان راقعين ..  
يجدان مكانهما من الرعب كأنهما ينظران إلى شبح ..  
ثم يحدران ..  
يختفيان بين الكتل ..  
ونيس تكتابه الدهشة والاشك ..  
يتبعهما يظهر ويختفى ..  
بين الشجيرات والصخور ..  
ولكن لا أثر لهما ..  
غير الفراغ والخلاء ..

## مشهد ١٥

### الغريب الثانى

خارج / آخر النهار  
الأقصر

ومرة أخرى .. يجد ونيس نفسه وحيدا .. فى صحراء من الأطلال ..  
بعيدا ..  
يقف الجبل .. (٦٨) ..  
(الذين خافت لرجل يتألم)  
ونيس ينتظر حوله بلهفة ..  
كل شيء يبدو صناعيا من يديه سكون ..  
التمائيل الحجرية ..  
تنظر بعيدا فى هدوء ..  
بعيدا فوقه ..  
فى فضاء لا نهائى ..

يقترب ونيس منها ..  
جثم عند أقدامها ..  
(صوت واهن بين الأحجار)  
ونيس يلتفت  
صف من التماثيل ..  
(معيد هابو)  
رجل يزحف ليختبئ ..  
ونيس يجزى ناحيته ..  
ويصل إليه .. ويخطو مرعوبا ..  
لما رأى ..  
الغريب العابر ..  
جريح وفى رعب ..  
عند أقدام تماثيل ..

### (صمت)

ونيس يقف مأخوذا ..  
الغريب يزحف بعيدا فى رعب ..  
يختبئ خلف تماثيل آخر ..  
ونيس :  
(مدهوشا)  
- انتظر .. انتظر ..  
ونيس يخطو ناحيته

الغريب :

(مستجديا)

- الرحمة يا ابن سليم ..

ونيس :

(مدهوشا فى أسف)

- أعرفت الآن اسمى ؟ ..

الغريب يمسى برأسه ..

ونيس يحاول الوصول إليه ..

وكلما يزداد اقترابا يزداد الغريب ابتعادا ..

(مناديا)

- هل كانوا ثلاثة (٦٩)

الغريب :

- لا تظن بى شرا إني راحل .. هدوني

بالقتل إذا لم أرحل قبل هذا المساء ..

ونيس يتبعه ..

خلف صف التماثيل ..

يقفان على مبعدة ..

مواجهين بعضهما بعضا ..

يتحرك الغريب بعيدا ..

ونيس :

- انتظر .. ماذا يفعل هؤلاء الألفردية<sup>(٧٠)</sup>

عنه سلخ الجبل .. لقد عملت معهم ..

الغريب يبتعد أكثر ..

الغريب :

(متشككا وخائفا)

- لا أعرف .. قلت لهم لا أعرف

يوجد ونيس أن من المستحيل

استرجاع ثقة الغريب فيركع

على قدميه

ونيس :

(في عجزه والهم)

- لا تفشاني إلى جريح مثلك ..

الغريب ..

يرى موقف ونيس الياثس فيقف

مترددا

الغريب:

( في بؤس)

- آلمى تكلفني يا ابن سليم

ونيس :

(ينادى عليه)

- أبها الغريب .. آلمى هي كل العمر

الذي عشته .. آلام أحجز عن فهمها ..

أفصح فإن الظنون أخرجتني من داري ..

وشوحت في رأسي ذكراه

(بمرارة)

- ألق أسام هذا الجبل عاجزا بملوثي

صوته بالقضب وأنا لى نصيب فيه ..

(بعمسبة)

أجب عن ماذا يبحثون فيه ..؟

عندهم ما يوازي كل ما في جوفه ..

الغريب :

(مترددا)

- يقرأون إنهم، يبحثون عن قدم لعيش

اليوم على أطلالهم .. يسمونهم الحدود

ويقرعون على الحجر كتاباتهم وأسماهم ..

ويهتدون بهم ويحافظون على ..

(يتوقف عن الكلام)

ينتفض ونيس متجها في فزع ..

ويستدير مبتعدا

ونيس :

(مقاطعا بعنف)

- كفى .. انهم موتى .. موتى .. لا أحد

يعرف لهم آباء أو أبناء .. كفى ما قلت

.. جعلت الأحجار تبدو حية أمامي ..

ونيس يسند رأسه على الحائط

لا يجرؤ على النظر خلفه ..

صمت ..

يستدير ونيس حيث يقف الغريب

ولكن لا أثر له ..

ويبحث ونيس عنه .. حول

أقدام التماثيل .. ولكن

دون جدوى ..

يقف ونيس وحيدا ضائعا في فناء

المعبد أمام حائط مقطى بكتابات

هيروغليفية ..

## مشهد ١٦

أمام قبر الأب

ليل / خارج

مدافن القرية ..

يحل الظلام ..

ونيس يركع أمام الشاهد الأبيض

مجروحا مجهدا ..

ولكنه لم يعد الطفل الباكي

وفجأة وحين توقع يركع خلفه

شبح أسود ..

إنه مراد ..

مراد :

(مترددا)

- يا سيد ونيس .. يا سيد ونيس

ينتفض ونيس مواجهها إياه

ونيس :

- لما جئت ورأيت هنا ..<sup>(٧١)</sup>

مراد :

(متنحيا)

- ملعون اليوم الذى جعلنى أحمل لك فيه  
أخبار الشؤم.

(يبنى)

- وملعون اليوم الأسود الذى سيؤذونك  
فيه أنت الآخر.

يقف ونيس .. ويجذب مراد من

جليابه إلى أعلى ..

ونيس :

(بشدة)

- من الذى سيؤذونى .. ؟

مراد :

(مستمرًا)

- ملعون اليوم الذى خرجت فيه للحياة (٧١)

ونيس :

- كل ما عندك أو اذهب من هنا ..

مراد :

(يتفحم فى ضعف)

- قبلتكم ... لعمرك .. نعمك .. اضربنى ..

اقتلتنى .. لا أستطيع أن أقول لك .. أيها

اليوم الأسود.

ونيس يهزهه بحزم

ونيس :

(مهددا)

- تكلم يا مراد .. لا تتلاعب بالكلمات ..

مراد :

- أخوك رحمه الله ..

(يبنى فى نعومة)

قتله ..

ونيس يجذبه إليه أكثر ..

وقد خلقه كائى ..

ونيس :

كاذب ..

ويلقى به بعيدا فى قسوة

.. ثم يقترب منه ..

(ثائرا فى غضب)

كيف تجرؤ على اختلاص كلامك هذا ..

يندفع مراد إلى شاهد القبر ..

مراد :

(فى فزع)

- إنها الحقيقة .. أقسم ..

ونيس يلقى به بعيدا بلا رحمة

ويقف يرتعد غضبا ..

يسقط مراد على الأرض ..

ويظل فى مكانه باكيا ..

ونيس :

(مقاطعا فى عنف)

- لا تلمسه ..

مراد :

(نادبا)

- أنا الحظير .. الكل يكرهنى ..

ومرة أخرى يجذبه ونيس إليه

ونيس :

(مقاطعا فى حزم)

- فلنثبت كلامك .. من قتله .. ؟

(مهددا)

تكلم ..

مراد :

(وقد صدم)

- القارب الذى رحل به أخوك .. قارب

عليه رسم ملين كالفراشة يرسو خارج

القرية

ونيس يخفف من قبضته تدريجيا

يتذكر كل شيء ..

الذين الزرقاوين ..

والشبحين ..

الذين كانا يمدان النقرود

مراد يسقط على الأرض ..

(مراد مستمرا)

- صاحبه ينتظران أجر فتلتهما الشنوعة ..

ونيس يسير مبتعدا

وقد أسكنه الحزن ..

والصحة ..

يتجه مراد وقد أصاب مرماء ..

مراد :

- عمك اختفى اليوم

يقولون إنه يبحث هناك ..

هو لا يأمن على السر معك ..

لنوس كأيكم رحمه الله ..

يتوقف ونيس ..

غارقا فى شقائه وتفكيره ..

ويوقف مراد خلفه

(فى رجاء)

ونيس .. يا سيد ونيس  
أنا .. وأنت تعرف ما أقصد .. لقد أرسل  
فى طلب أيوب .. وسأخذ كل شيء ..  
ونيس وقد تضايق لهذه المودة  
المفاجئة ..  
يستدير مبتعدا ..  
فيقتعه مراد عن قرب ..  
كل شيء .. نعم أيوب سيأخذ كل شيء ..  
سيخدهك ويخدهك قلبك مرة أخرى .. لقد  
فعل هذا دائما ..

(ناديا)

جاء بهى إلى هنا غريبا كالكلب ..  
ولكن ونيس لم يمد يده لسماع أى شيء  
وقد غرق فى أفكاره ..  
ويدفع بمراد بعيدا ..  
ولكن مراد يعود إلى أثره ..

(متملحا)

— أنت شاب .. قسوى .. وتستطيع أن  
تسحق الجبل أسرع من عمك وأسرع من  
أيوب .. هذنى معك ..

يرى ونيس غير مهال ..

فيقف فى طريقه ..

فيتوقف ونيس ويشيح بنظره

بعيدا محذبا ..

(بعصبية)

— أحسم أمره الآن .. إذا لم تفعل سيأخذ معك  
كل شيء .. وإذا لم يفعل سيسلم الأقدية إليه  
سريعا ..

.. وماذا يبقى لنا .. نحن نسا كامل

الهادى ..

ونيس يدفع به بعيدا عن طريقه

ولكن مراد يعود ثانية تابعا

ونيس ..

(مضطربا)

— صدقتى .. أنا أعرف كيف وأين يتعامل

أيوب .. كل الذهب سيكون لنا .. سنبهه

فى القاهرة ..

(بتوقف)

ونيس يتوقف

ويخطر إلى مراد حزينا مفكرا ..

من فوق كتفيه ..

ونيس :

— هل رأيت الفتوى يا مراد ؟ ..

مراد :

(مذهولا)

— ماذا ... (٧٣)

#### المشهد IV

الباحرة النهرية

ليل / خارج - حائل

ولكن مراد يرى فجأة أضواء ..

الباحرة النهرية أمامه ..

مراد :

— قلب ياسيدى .. توقف لابد أن هناك

طريق آخر إلى الجبل .. قلب ياسيدى ..

إنهم أنذال ..

ونيس يواصل السير دون انزعاج

مراد يحاول بالناس جذبهم إلى

الخلف ..

فيخبطه ونيس .. ويزيحه من

طريقه ..

ويواصل طريقه بهدوء وحزم ..

ونيس :

— أبتعد

مراد :

يلحق به مراد ..

— إن يدفعوا لك شيئا ياسيدى سنعامل

كبقيا شت .. سأكون أنا لك (٧٤)

ونيس :

— أعزب على ياتس

ولكن مراد يعود إلى الوقوف

فى طريقه ..

ويطبق على عنق ونيس ..

مراد :

— إن تصل إليهم يا ابن سليم ..

إن تخطو خطوة واحدة ..

إن تخطو خطوة واحدة ..

إن تصل إليهم ..

ولأول مرة .. ترى الشر الحقيقي

فى مراد ..

بضماعان .. ويسقطان على الأرض  
مراد ينشب أنظاره مسعرا في  
وجه ونيس  
ونيس يندق برأس مراد إلى  
الأرض دون رحمة ..  
صوت :

- من هناك ؟

عيار نارى .. ثم آخر .. مع  
اقترب الجنود على الجياد ومحاولتهم  
إمساك ونيس

(صوت الأجرة النارية)

مراد يفر مذعورا ..

يندفع أحمد كمال خارجا من  
كابينة (٧٥).

على السطح ينف البدوى بك أيضا ناظرا (٧٦) يندو على البعد  
ونيس وقد صحبه الحارس على جواده ضوء الصباح فوق  
السفينة مسلط عليهم .. أحمد كمال ينظر من فوق سطح  
السفينة

أحمد كمال :

- لا تطلق النار

البدوى بك

يبدأ البدوى فى النزول على سلم السفينة  
يصل إلى المرساة  
قف لا تطلق النار

- من هناك

(صوت الحارس) :

(من بعيد)

- رجل فى ثياب مهلهلة باسدى

(صوت أحمد كمال)

البدوى بك ينظر لأعلى فى اتجاه أحمد كمال  
مستغريا .. ثم ينظر للأمام  
- دعه يقترب

البدوى بك

- دعه يقترب ..

يبدأ ونيس فى السير ولكنه يتوقف ..  
ويرفع يده على عينيه من تأثير ضوء الصباح  
ويقف ..

أحمد كمال :

- أظنى هذا الكشف

يغم الظلام المكان ..  
لا يضىء ونيس إلا الشعلة التى يحملها الحارس

يقتربان من السفينة .. حتى يصلا عند المرساة  
البدوى بك :

- ماذا تريد

ونيس :

- هل أنت رئيس هؤلاء الأفندية ..  
أحمد كمال من فوق سطح السفينة

أحمد كمال :

- دعه يقترب ..

البدوى ينظر مرة أخرى ناحية أحمد كمال  
مستغريا

البدوى بك

- هل تعرفه ؟

(صوت أحمد كمال)

- لا

يقترب ونيس ويعبر اللوح الخشبى  
بين الشاطئ والسفينة وينظر لأعلى  
تجاه أحمد كمال

ونيس :

- لماذا جئت إلى الجبل بكل هذه العدة  
والعتاد .. إنك تملك أكثر من ذهب الموتى ..

- أحمد كمال :

- ماذا تعرف عن ذهب الموتى .. من أنت ؟

ونيس :

(فى حزن)

- ابن الشيخ سليم ووريثه الوحيد

يفاجئ البدوى بك ويقترب من ونيس  
ولكن ونيس لا يهتم به

ونيس :

(موجها كلامه لأحمد كمال)

- ألا تحب بى فى دارك ؟

أحمد كمال :

مرحبا بك ..

يصعد ونيس سلم السفينة إلى السطح  
حتى يصل إلى أحمد كمال ...

بينما يلحق به البدوى بك ويصعد هو الآخر السلم  
يصل إلى أحمد كمال ..

ويجذب ذراع أحمد كمال برفق ويكسى به جانبها  
البدوى بك :

- لا يجب أن تبقى وحدك مع هذا

الرجل .. لن أتركك



أحمد كمال:

- سأستمع إلى ما يريد أن يقوله

البدوى بك:

- سألبس عليه ..

أحمد كمال:

- ليس لديك ما يديله هو أو قبيخته.

ونيس في الخلفية يخمن ما يقولون

ونيس:

(موجه كلامه إلى أحمد كمال)

- سأنتقم منك أنت وحدك

أحمد كمال:

- وأنا سأنتقم مع ابن سليم ..

يتحدث البدوى عدة خطوات ..

ويقرب أحمد كمال مرحبا بونيس

.. مرحبا بك في دارى

ثم يصحب ونيس ويضلان درجا صغيرا

بالسطح يردى لمر يخنفيان فيه

البدوى بك قلعا يمشى فوق سطح السفينة

الظلام ساكنا .. يترقب

والجهل ساكنا .. يترقب (٣٧)

## مشهد ١٨

### الاكتشاف

قبل الفجر - فجور

بئر المقبرة .. (٣٨)

أحمد كمال متعل بالحلل ..

وينزل ممسكا بالمصباح ..

يتقدم في الممر حتى يدخل قاعة الترابيت ..

يركع أمام أحد الترابيت ينظر إلى الكتابات والرسوم

تابوت سبتي الأول .. والكتابات الهيروغليفية عليه

أحمد كمال يقرب المصباح من التابوت

بحاول قراءة الكتابات

(صوت أحمد كمال)

- نحن كبار كهنة آمون .. في العام

العاشر لبهم الكاهن الأعظم .. وجدنا

رفات الإله الفرعون سبتي الأول وقد

انتشبت في مثواها الآمن وسرق تابوتها

الذهبي .. وهناك عملنا على نقل جثة

هذا الإله سرا إلى مخابأ آخر آمين ..

مساعدا أحمد كمال ومعهم المصابيح ..

يفحصون الترابيت الأخرى أيضا

مساعدا أحمد كمال

- لقرأ اسم الفرعون آمس ..

الأسرة الثامنة عشرة ..

مساعدا آخر يفحص تابوتا ثانيا ..

مساعدا ثانيا - الفرعون امنحتب

أحمد كمال يتجول بين مجموعة كنز الترابيت

الموجود .. أربعون تابوتا ..

صوت :

(كأنه قادم من بعيد)

- جئت ألقى بك وأحميك من ذلك الذي

أصمأك بالأذى .. هاهى عظامك

تتجمع .. ولقبك بعدد إلهك .. وأعدائك

تحت أقدامك يسبحون .. هأنت في

صورتك الجميلة .. تصبأ وتبعث كل

صباح .. شبأبا من جديد ..

البدوى بك وسط الترابيت يسير بينها

يقرب من أحمد كمال

أحمد كمال

(يتحدث إلى البدوى)

- كنت آمل في اكتشاف مقبرة من الأسرة

الحادية والعشرين .. ولكنى وجدت ما

يبدولى مخابأ للرأعة من خمس أسرآت

.. من الأسرة السابعة عشرة إلى الحادية

والعشرين ..

البدوى بك

- وكيف نقلنا إلى هنا .

أحمد كمال :

- الكتابة على بعض التوابيت تدل أنهم

نقلوا إلى هنا بيد من تبقى من كهنة

آمون منذ ثلاثة آلاف سنة .. عندما

انتشبت مقابر بيسان الملوك .. وضع

الكهنة مومماوات للرأعة داخل هذه

التوابيت المتواضعة بعد أن سرقت

توابيتهم الذهبية ..

البدوى بك :

- كم عذبة من رجال على ظهر السفينة .

أحمد كمال :

- عشرين فقط .. وسمى هنا أربعة

مساعدين ..

البدوى بك : (حائرا)

- ماذا تفعل الآن ؟ قد نهجم من قبيلة  
الحربات فى أية لحظة وهم يهتفون عدد  
رجالنا معا ..

أحمد كمال :

(يرجعه كلامه لمساعديه)

- كم عدد التوابيت ؟

المساعد :

- حوالى الأربعين .

أحمد كمال :

- استعدوا للتقدم إلى ظهر السفينة ..  
أطلق كل المشاعل حتى لا يبدو أى أثر  
للعمل ..

البدوى بك :

- سأجمع فوراً كل الموثوق بهم من أهل  
إبواوى ..

أحمد كمال :

- لا تدع أحدا يساوره شك فيما نحن  
مقدمون عليه .

عدد لوحة البدر فوق الجبل ..

الحراس واقفون بالمشاعل ..

(صوت حارس آخر) :

- اطلقوا المشاعل

(صوت حارس آخر)

(صوت حارس ثالث)

ثأنة يبلغ

- اطلقوا المشاعل

الحراس فى نصف دائرة ممكنين

بالمشاعل يطفئونها فى حفرة فى الأرض

عدد فتحة البدر .. وتابوت مربوط بحبال

يرفع ببطء .. أترى جالس بالقرب

يخون فى أوراقه

(صوت المساعد) :

- رئيسى الثانى ..

مساعد آخر

- رقم ٧

تابوت آخر مرفوع بالحبال

(صوت المساعد) :

- تكتسب الثانى

.. من فوق قمة جبل .. وتلقى الحبال

تصهيدا لإنزال الآثار ..

أربعة رجال يحملون تابوتاً ضخماً ويضعونه

يرفق على عيdan خشبية لرفعه ..

أحمد كمال يتابع بحرص وضع التابوت ..

موكب التوابيت يتقدم فى الفجر .. تابوت

بعد آخر ..

البدوى بك على جواده .. يراقب الموكب (٣) ..

البدوى بك :

- احترس ، نحن نمر بمنطقة الحربات

ويستمر الموكب فى المسير ..

نرى فى الضوء الخافت .. العم والقريب

يتكصنان على الموكب الظاهر فى الخلفية ..

.. بين جدارى مصطبتين يقف العم والقريب

وخلفهم أولاد العم الثلاثة .. تبدأ بشار

الموكب بمرور الرجال الذين يحملون التوابيت

يأتى مراد ويقف خلف العم والقريب

العم :

(موجه كلامه لأولاده)

- هاجمهم .. هذه فرصتنا الأخيرة ..

هاجمهم

ابن العم :

(فى أسى وحزن)

- الموتى .. هل هذا عيشنا ..

تتوالى التوابيت خلال الموكب ، ينطق

العم اليندقيه من أولاده .. ويحاول أن

يصوبها على الموكب .. ولكنه يعجز ويتوقف

ويسقط على الأرض فى هدوء .. أثناء

مرور آخر راكب فى الموكب على جواده ..

مراد مرتعداً من الموقف ..

مراد :

- يجب ألا يرائى أحد معكم

ابن العم

(فى احتقار)

- اذهب للأقدية أبها الدنس ..

القريب

- دعوه

يتحركونه يمر بينهم ويختفى ..

- دعوه

يقترن القريب من العم .. وينظر من

بين الفتحة بين المصطبتين

## القريب :

.. لقد وصلنا إلى الوادي  
الركب وهو يمر أمام معبد مدينة هابو  
في لحظات ضوء الفجر  
ثم وهو يمر أمام تماثلي معنون ..  
فرويان يتابعان الركب .. وداع صامت  
بعض القرويين يجتمعون على طول الطريق  
بعض الجنود واقفون يرددون التحية العسكرية  
للهدوى بك وللركب المهيب  
يبدر تماثيل لأتوبيس فوق صندوقه وقد حملوه  
وسط الركب ..

في حمرة السماء وندى الفجر .. تأتي سيدات  
متشحات بالسواد .. ويكرن من الكاميرا ..  
يصل الركب إلى ضفة النهر ..  
الباخرة وقد أضيئت كل أنوارها  
في انتظارهم ..

ونيس بجلبابه الممزق يقدم ناحية الكاميرا  
ينظر إلى حيث الباخرة ..  
أحمد كمال يتم على التوابيت على سطح المركب  
الهدوى بك فوق جواده .. يتراجع حتى  
مضبة عاليه ثم يقف مؤديا التحية العسكرية  
الشاطئ معلوه بأمل القرية ..  
وجوه حزينة ..

الباخرة تتحرك بهبط أمامهم ..  
يصل الشاطئ مزيد من القرويين  
الجنود على الجياد يرافقون الباخرة من على الشاطئ  
ونيس يسير على شاطئ مهجور مبتعدا وإعنا  
يديه على وجهه باكيا  
ينظر خلفه للحظة ..

والدموع تندحر من عينيه  
وينظر خلفه للحظة .. تجاه الصوت  
ثم يعضي مبتعدا .. عن القرية ..  
والجبل ..

ملما قبل أخوه ..  
ومثلما قبل الأقرب ..  
وبعيدا في الأفق ..

الباخرة وكلها مضاعة تسبح بعيدا كلوالة في ضوء الفجر  
وتثبت الصورة عليها ..

أنهض قلن تلقى  
لقد نوديت باسمك  
لقد بعثت ..

## الهوامش

- (١) العاديين منقولة من الفيلم ، وصورة قناع للمرمياء المملح لم تكن  
مكتوبة في السيناريو أصلا .  
(٢) هذا المشهد كان في الأصل هو الثاني ، وكان يسبقه مشهد أول لتصبية  
كما يلي

وصول جاستون ماسبيرو  
لقاهرة (١٨٨١)

متحف بولاق (مسألة عرض الآثار)

أحمد كمال .. شاب من علماء الآثار في السادسة والعشرين من عمره وليس  
بذلة غامقة .. يأتي مفكرا في المسألة وهو يلقى بنظرات حائرة على الآثار  
للمروضة فهو يعرف كل حجر فيها .. ينظر في ساعته ثم يبعدها إلى  
جيب صدوريته ثم يمداد للسور مفكرا .. أحمد ينظر تلقائيا إلى غطاء أحد  
التوابيت الملحق عاليا على الحائط ويبطئ في سيره وهو ينظر إليه ..

(صمت)

الرجل الساكن للتأثير يبدو وكأنه ينظر محملا في الدراج من فتره ويقت  
أحمد كمال لحظة متأملا

صوت صوت

(ينادي من بعيد)

- أحمد أفندي كمال .. وصل المسبيرو  
ماسبيرو

(صوت حوافر خيل وهرية يأتي من بعيد)

أحمد كمال يستدير تجاه الصوت .. (نهر النيل .. لقاهرة) المرسى الخاص  
بمتحف بولاق .. من خلال الباب الخارجي للمتحف .. البروفيسور جاستون  
ماسبيرو .. رجل في ألبسة العمر مقنن البنية ينزل مسرعا .. من عريقته ..  
التراب يتدلع ناحيته ويحمويه يطميه ماسبيرو بالطر السفر ولكنه يحتفظ  
بحقيقه يده .

(داخل المتحف)

أحمد كمال يقدم تجاه ماسبيرو ويحييه

ماسبيرو:

(يلقي)

- مارييت باشا .. كيف حاله الآن ؟

أحمد كمال يهز رأسه بأسف ثم يسيران مطرقتين جنبا إلى جنب  
أحمد كمال :

- مازال الطيب معه ..

ويسمران في سيرهما صامتين مارين بالتماثيل وفنارين العرض

ماسبيرو:

(قاطعا السكوت مكتنبا)

- لقد تصحروا بدمع السفر ولكن رغبته  
الوحيدة كانت هي العودة إلى مصر ..

السودة - هنا - إلى هذا المكان. المكان  
الوحيد الذي ينتمي إليه.  
أحمد كمال :

- عاد متلفها لأخبار جديدة .. لمواصلة  
العمل .. تجاهل تماما أوامر أطبائه بعدم  
مقاومة الفراش ..

هذا كان مجهود الأخير .. وبعد ذلك بدأ  
ينهار بسرعة .. في دوامة من الكلمات  
الحميمة .. يهذى بذكريات اكتشافاته أيام  
الشباب ويهذى عن مقبرة السرايوم التي  
اكتشفها من خمسة وثلاثين سنة ويخطط  
بين معابد إدفو وإدفو .. وأحياناً يسرد  
قائمة أسماء الفراعنة التي اكتشفها على  
حوائط معبد أبيدوس

وربخت صرناثما بينما يمران خلف نحت ضخم. (جزء من منزل مارييت  
المتصل بالمتحف) ماسبيرو وأحمد كمال يجلان سيرهما وهما يدخلان  
عبر اللناء إلى حجرة الانتظار .. أربعة من علماء الآثار يقفون لتحيتهما،  
فيردان التحية بالقبض ثم يقفان جانبا ويسألان حديثهما.

أحمد كمال :  
(مستأنفا)

- ولكنه يصوت دائما لذكر ورقة من أوراق البردي  
اقتراها من تاجر في السويس وعائنه يريد أن يتحدث  
معه - أنت - بشأنها.

ماسبيرو :

- وأنت .. هل رأيت الورقة ؟  
أحمد كمال :

- رأيتها .. غير أن تاريخها لا يزال  
غامضا ..

يقف باب حجرة الانتظار يتقدم عبره طبيب (في ثيابه البيضاء) في مكن  
ينظر حوله باحاً ويرى ماسبيرو وأحمد كمال.

(ولقد قوطع)  
الطبيب :

(فيما يقرب الهمس)

- بروفسور ماسبيرو .. مارييت باشا يريد  
أن يراك أنت وكمال أفندي.

وتجهان للدخول

- أرجو ألا ترهقاه بالحديث.

(أ) مشهد مارييت  
شرفة تطل على النيل (قصر الروضة بالنيل) مارييت باشا مرتدياً ملابس  
المنزلية وأماماً طربوشه على رأسه يجلس ويفكره ناظراً تجاه النيل ..  
يستدير تجاه ماسبيرو الذي اقترب منه هو وأحمد كمال .. ماسبيرو وينحني  
أثناء تحية مارييت لهما.

مارييت :

(بابتسامة متهاكة)

- يا زميلي القديم

ماسبيرو :

(في صدى)

- كيف حاله أنت الآن يا باشا؟

مارييت يبرز رأسه مدركاً حاله بأسى ويستك لبرهة وجيزة

مارييت :

(متفكها ناظراً إلى الاثنين)

- عندما يكون رجال الآثار حولي أشعر

بتحسن أجس أدجوكما (موجه الكلام إلى

ماسبيرو)

- هل جنت من طريق المتحف ؟

ماسبيرو وأحمد كمال يجلسان

ماسبيرو :

- نعم ورأيت النتيجة المظومة. لقد هشت  
معه وهو ينمو من مجرد مخزن إلى  
واحد من أغنى متاحف العالم. وأخيراً  
وجدت الآثار مكاناً تستقر فيه.

مارييت ينظر إلى أحمد كمال

مارييت :

(وهو يعنى ما يقول)

- الأفضل يرجع لهذا العالم الأثرى الشاب  
إلى جهده الصامت في سنواتنا الصعبة  
الأخيرة .. (موجه الكلام إلى ماسبيرو)  
قل ماذا فعلت في معهد الآثار المصرية  
الجديد ..

ماسبيرو :

- لا يزال جديداً ..

مارييت :

(في بطء وسهان)

- كل شيء يبدأ هكذا .. الآن أصبح  
الإنسان متلفها لأن يعرف حقيقة أقدم  
حضاراته ..

كانت البداية منذ خمسين سنة عندما  
استطعن حل رموز حجر رشيد .. تفتحت  
أسامنا آفاق جديدة .. المعلومات  
والحقائق حولت الجرى وراء ذهب  
القراعة إلى علم له أساس.

(وهو يستفيض بالتدريج)

- ولكن العصابات .. مصابات التبايشن  
واتجار الخبثاء المتتارين هنا وهناك ما

زألوا وواصلون الارتزاق من تجارهم  
الشريفة ..

مارييت رقد أرغفه انفعاله المفاجئ وسند رأسه مستائنا  
- القطع المهرية .. التي كان يجب أن  
تكون في متحفنا هنا ما زالت تجد  
طريقها إلى تجار الآثار في كل العالم.  
ولتقط مارييت لغة بردى ويبد مرتش يناديها إلى ماسبيرو  
- كعكة القطعة .. كانت مع تاجر في السويس  
أحمد كمال يشترك مع ماسبيرو في دراستها

ماسبيرو،

(يلما يلعن البردية)

- بردية جنازية .

صوت مارييت :

- لا توجد إلا في التابوت الداخلي

أحمد كمال :

(يقرأ باهتمام)

- بنجم الأول ..

(يلما يرفع نظره إلى مارييت)

.. من الأسرة الواحدة والمشرين

وفجأة لتندب أحمد كمال ممعة من التلق وهو يراقب مارييت

ماسبيرو،

(أ يزال يدرسها)

- أسرة لم تكتشف بعد

ماسبيرو يرفع نظره عن البردية ويلاحظ مارييت ويصمت هو الآخر.  
يدخل الطبيب ناهيا تجاه مارييت يلما يلعن كل من ماسبيرو وأحمد  
كمال ولا يزالان ينظران في صمت.

وفي حדרه علمي فقد قام شادي بتصوير هذا المشهد كما كتبه. على  
الأكل ليما يحلق بالقطعات داخل المتحف - ولكنه في النهاية استخفى عنه  
شاما وبدا الفولم باجتماع علماء الآثار كما سبقت الإشارة إلى ذلك. وفي  
اعتقادي أن قرار شادي بحذف هذه المشاهد يرجع لعدة أسباب هي كما  
يلي:

أ- ربما كان شادي يمارس أن يبقى الصوره على تطور الطور على بردية  
بنجم والتي عار عليها مارييت في السويس وبالتالي وصفت إلى مصلحة  
الآثار وعرضها على ماسبيرو لتكون بذلك هي بعض التقيات الأخرى  
المنفاج الذي بدأ به التفكير في خبينة يتقنهما لصروس الآثار ولابد أن  
تكون موجهة في الأقصر. وفي الغالب فإن شادي رأى بعد ذلك أن  
تلك المعلومة لا تقدم ولا تؤخر بالنسبة لقصة الخبينة خاصة وأن  
ماسبيرو في مشهد اجتماع علماء الآثار يعرف البردية ومصدرها في  
حواره مع العلماء مما يعني أن أي ذكر لها قبل ذلك.

ب- نهري أحدثت المشهد في متحف بلاق كما هو متدر له، ويأتي  
للمرار بين ماسبيرو ومارييت عندئذ عن علم المصريات وافتتاح  
المتحف لكي يهتم الآثار لمعدرة في كل أنحاء مصر وتحقيق حلم  
الأثريين بالمحافظة على الحضارة المصرية منذ اكتشافات قراءة اللغة

المصرية القديمة كما جاء في العوار. ويبدو أن شادي رأى أن هذا  
المشهد بالإضافة لشهد تالي بين أحمد أندي كمال واليهودي بك  
وحوازمها عن قراعة الأسرة الثامنة عشر المتظام سوف يزيد من  
تكليفه لنوع من التفسير لجبا لمضارة مصرر للقديمة على لسان  
الأثريين فاكنتي بالشهد الأخير فقط باعتبار أن الأول خارج عن  
نطاق السرد الدراسي.

ج- يركز المشهد على شخصية مارييت الأثري الفرنسي الذي يحتمل  
ويعوده ماسبيرو والأثري المصري الشاب أحمد كمال، ومن المحتمل  
أن شادي حاول أن يركز على شخصية أحمد كمال بمفرده طوال الفولم  
وتقليل دور الأجانب الأثريين ويبدو هذا واضحا في ظهور ماسبيرو  
في مشهد واحد فقط ولقاء دور بروجيل بك رئيس بعثة الرحلة إلى  
الأقصر - وهذه حقيقة تاريخية تماما - واعتبار أحمد كمال هو رئيسها  
لذلك ألقى المشهد عاملا خاصة وأنه لا يضيف للسرد الدراسي أية  
معلومات جديدة.

د - تم تصوير الجزء الأول من المشهد داخل المتحف المصري بالتركيز  
على التماثيل فقط لإعطاء طابع متحف بلاق، ولم يكل شادي تصوير  
الجزء الثاني من المشهد وهو الخاص بجناح مارييت باشا الملق  
بالمتحف. وقد كتب شادي أنه سيتم تصويره في قصر محمد علي  
بالمندل وربما لم يجهبه هذا المكان بمد ذلك وكان سيحتلر إلى بناء  
ديكور خاص بهذا المشهد. وربما ألقى شادي التصوير لزيادة تكاليف  
التدوير في الفيلم، ولو أن تلك الحجة من الصعب قهرلها بسهولة مع  
شخصية مثل شادي عبد السلام الذي يعرف تماما ما يكتب ركم  
سيتكلف المتظر. ولكن أنكم على اعتبار أن هناك شروطا إنتاجية ربما  
غيرت مسار تفكيره .

(٣) في الأصل بعد أن ينتهي ماسبيرو من القراءة

رجل من رجال الآثار:

(قاطعا الصمت)

- صدق ما سمعنا قريب الشبه بتصوص

الأهرام.

ماسبيرو،

- عندي بعيد يأتي من طبعة الهميدة

يفصله هن تصوص الأهرام اللسان من

السفون.

(٤) في الأصل ...

- إنها تحمل كما هو واضح اسما يحيط به

خسروطوش ملكي .. خسروطوش الملكة

بنوشميت الزوجة المقدسة للفرعون ديهيور

رسول آسمن الأول وأم بنوجرم .. هي

الأخرى من الأسرة الحادية والعشرين.

(٥) يقول ماسبيرو

- ثم شراء هذه البردية سنة ١٨٧٧ من

تاجر مجهول في طيبة.

ثم (فترة ملأها) حيث ينادل ماسبيرو مجموعة أخرى من الصور إلى عالم  
الآثار الذي يقرأ منها عدة سطور ثم يرفع نظره.

عالم الآثار (أر أحمد كمال)

(متعجبا)

- بردية جنائزية أخرى للملكة حتوتى ..

فى الأغرير من الأسيرة الحسادية

والعشرين .

عالم آثار آخر :

- لوحة خشبية ؟ (ربما بصعوبة) الأميرة

نصفوتى .. لوحة بتوجم الثنائى

ماسبيرو :

- وقد عرضت هذه اللوحة للبيع فى

باريس سنة ١٨٧٨

يضع ماسبيرو صورتين مكبرتين فى منتصف المائدة لتمثال جنائزى

صغير مصغر من أمام والظف .

- وهذا تمثال جنائزى صغير مقبى بالمينا

الزرقاء وعليه ختم الفرعون بتوجم

الثنائى .. رسول آمون الأعظم أيضا من

الأسيرة الحادية والعشرين .

(٦) فى الأصل ..

- لا يوجد أى أثر لمقابر هذه الأسرة فى

وادي الملوك ولا الملكات ولا فى وادي

الأسراف .. ولكن يمكننا أن نهبدا

الحفريات فى ..

وراضح أن شادى استعاض عن نكر الأماكن الأثرية المتعددة بكلمة

(طينة) وألنى سؤال عالم الآثار عن إمكانية الحفريات .

(٧) كان أصل اللجنة

ماسبيرو ،

(أحمد كمال)

- هل عثفه فى آخر قبل أن تنهى اجتماع هذا الموسم

الأخير ؟

فأضاف شادى هنا العنادى : أحمد أفندى كمال حتى يتم تحريره لأنه أفنى

للمشهد السابق الذى كان يجمع أحمد كمال وماسبيرو ومارييت والذى تم

تقديم شخصية أحمد كمال فيه ، ثم عدل أيضا من صحيفة السؤال وأصبح :

قبل أن تنهى اجتماعها الأخير لهذا الموسم ؟ ليصبح السؤال أكثر ملحقية .

(٨) ستجد فى هذه الوثائق ما يساعدك .

جملة متناقة إلى العوار ، غير موجودة فى الأصل .

(٩) كان هناك بعض جمل الدوار ، بعد جملة ماسبيرو ثم إلغاها وهى :

عالم آثار آخر

- إن أغلب مقابر هذا الجول قال عنها

هيروتوت منذ ألفى سنة إنها فارغة .

أحمد كمال :

- ولكن أنسنا بعد ثلاثة آلاف سنة أمام

أدلة جديدة ؟ ..

ماسبيرو ،

(من مسافة بعيدة)

كم حاولت أن أعرف سر هذا الجبل : جبل الموتى

ويقادر الجميع القاعة ما هذا أحمد كمال الذى يظل

جالسا وحده ينظر شاردا فى الفراغ أمامه ..

اختفاء

ويبدو واضحا مهارة شادى فى إنهاء المشهد بجملة ماسبيرو التى تنملى

للتوفيق لأحمد كمال فى مهمته لأن التساؤلات الخاصة بفراغ جبل الموتى

من المقابر الحافلة بالآثار طبقا لكلام هيروتوت هو تشيع دراسى للمشهد

بالإضافة لأنه كلام غير حقيقى بدليل ظهور مقابر جديدة فى الفترة

السابقة واللاحقة على كلام ماسبيرو فى أكثر من موقع . كما أنه لا يصح

أن يدال عالم الآثار بأقوال مقبحة من هيروتوت على موضوع الحفائر

الأثرية المكتشفة .

(١٠) بعد انتهاء مشهد علماء الآثار كان هناك مشهد العناوين باعتبار أن

ما سبق من مشاهد هى مشاهد سابقة Avant titres على العناوين وكان

مشهد العناوين هذا كالتالى

الظهور

(شاشة مظلمة)

عنوان

يوم حصر السنين

اختفاء

(فى القدر المبررى)

جبل الذير البحرى

الأقصر - لول

(صوت رياح خافت)

بتغير الضوء تدريجيا إلى فجر وتظهر شجرة خفيفة ..

بالى العناوين

تتلاشى الشجرة تدريجيا .. أول شعاع للشمس يلمس قمة الجبل .. الجبل

فى وضع النهار .. يتكاثف الضوء .. تتمكش الظلال .. الظهور .. ثوب

رياح مبردة .. تنتشر ظلال المساء .. وتزحف حتى تغطي المكان .

(صوت الرياح يتصاعد)

(١١) بعد رفع الضوء عن الثابوت أفنى شادى بعض الأصوات التى كتبها

وهى :

كورس من الرجال :

(يتمتعون)

- بسم الله الرحمن الرحيم .

- أشهد أن لا إله إلا الله .

- أغفر وسامح يا الله .

(١٢) فترة تم حذفها :

كروس

- أنتم السابقون ونحن اللاحقون

(١٣) فترة تم حذفها

الغريب :

(هامسا يخلق)

- يوم وصلهم .. كان يوماً أسود

(١٤) فقرات ملغاة

بعد أن قال المم

- لتشرق اسم وثرعوا قبيلته

(يقطع كلامه)

(يرتفع صوت عدو الخيل من جديد)

يقطع حديث المم ويقف كل من وئيس والأخ والمم ساكنين

أصوات بعيدة

(أ) يأتي صداها من الجبل

- كف

- من هناك ؟..

الأخ يرفع نظره إلى الجبل. المم يقف بلا حراكه متحسباً منتظراً ليرتفع الصوت

أصوات بعيدة

(تجيب)

- هراس الجبل

في الخلفية يرى حراس الجبل. غالباً على قمة الجبل

أصوات بعيدة (١) :

- مرقاً في سلام

ويصاحد صوت عدو الخيل

مرة أخرى .. ثم يختفي ..

الأخ ينظر بهبات تجاه الدراس ثم ينظر إلى عمه مفكراً .. وئيس وقد أمطق عليه العزن لا يلاحظ أي شيء

صمت

(ولا يسمع سوى صموت نصوب الأم

الخافت)

وقد ألقى شادي كل هذه الأصوات والجمل وانتقل إلى تكرار المم لجملة مرة أخرى كما كنهما

- تشرقان اسمه وثرعوان قبيلته .. قبيلة

السلامة.

ومن الواضح أيضاً أنه قد غير اسم القبيلة من السلامة (نسبة إلى سليم) إلى اسم العربات وذلك ابتداء عن أي تشابه مع أسماء موجودة في الأقصر ترتبط بقصة خبيثة الدير البحري.

(١٥) كان من المفروض أنه مزج، واستبدله شادي بالطلع

(١٦) في الأصل

- احتفظ بهراتك هذه للأفدية والحراس

الذين ينتشرون في الجبل كائناتوعن.

(١٧) بعد كلمة التقريب: أصرعوا ألقى شادي تفاصيل كثيرة لسموود

مجموعة للرجال الجبل وكلماتهم عن الحراس وبين دخولهم بئر لمقبرة ووضع بدلاً من كل ذلك كلمة المم: اتهموا وألقوها بمشهد بئر لمقبرة على القرو.. والتفاصيل الملقاة هي كما يلي:

صوت القريب :

(هامسا في عصبية من على بعد)

- أسرعوا يا أولاد المم

يتقدم وئيس

حتى يتوقف إلى جانب عمه وأخيه مطيماً ..

كمن ينتظر الأمر بالانتم

(لحظة سكوت)

صوت القريب

(هامسا عن قرب)

- أسرعوا قبل أن يعودوا

يستدير المم، ويتقدم إلى الأمام في وقار، مهيماً، يصعد تجاه القريب، التقريب يقفز من أعلى، ويتلقى بصعوبة .. ويمد يد المساعدة .. المم يمسك بها، وبمساعدة نبوته يتسلق الصغور إلى مستوى القريب القريب يمد يده ثانية إلى الأخ.

القريب

(هامسا)

- خذ يدي

ولكن الأخ يتجاهل مساعدته، ويتسلق الصغور، أيد تتسلق صغوراً ملحدراً شديد اللدرة.

(صوت تسلق)

(أصوات تنفس يصعوبة)

المم ..

يتصحب عرفاً وهو يزحف صاعداً، شرخاً ملحدراً في الصغر، يتوقف وينظر خلفه.

(صوت المم وهو يلهث)

للقريب يتيمه .. ومن قرب يتيمه، وئيس وأخوه .. ينظر خلفه إليهما، ثم أعلى للمم المستنظر، ويضع مساعداً إلى جانبهم، المم والقريب يرتدان ساكنين متهكمي للقرى، يرتدان وئيس وأخاه اللذين يتسلقان الصغور بخفة، ويساعد كل منهما الآخر على الصعود.

القريب

(يرضا)

- لهم مخالطه الإسود

العم وما زال يرتقيهما .. يرمى مولفتا ..

العم :

(وهو يتنفس بصعوبة)

- وهناد المهر الجموح .. ولكن أمامهم

الكثير ..

ويوشك العم على استئلاف النسل

(واقع حوافر خيل مرة أخرى)

العم والقريب يخران بسرعة إلى أعلى .. ويجذبان عباءتهما اللكتين،  
ويخطيان رأسيهما .. ونيس والأخ يتسلقان في سجل المسافة، القصيرة  
الباقية .. وينبطحان على الصخر عند أقدام عمهما .. وعلى الصخرة التي  
أمامه نمر، متاعل بعض حراس الجبل، على خيولهم .

صوت :

(صدى)

- مقبرة / ٤

صوت :

(جويب)

- تمام ..

(صمت)

صوت :

(صدى)

- مقبرة / ٧

صوت :

ونيس والأخ وقد انكشأ متابعين النظر في اتجاه الحراس.

(تتلاشى الأصوات ويوقع حوافر الخيل)

يأرجح العم والقريب عباءتهما السوديون ويخران في كره وسرارة ..  
ويستامل النمره المنعكس من المشاغل حتى يتركهم في ظلام مرة أخرى.

القريب :

(هامسا)

- اللعنة على أيام الأفندية والحراس

ياخذون كل شيء ويسموننا نحن اللصوص

العم :

(يقاطعه بهتف)

- احرص

القريب يدفن جبليه في الصخر ويخطبه بمصيدة عليه .. ليكبح جماح  
غضبه ..

القريب :

(بصوت يشبه الضجيج)

- أتركني .. الفل يقتلني ..

ولكن العم يردد ساكتا .. للصخر نائرا أمامه .. حتى يتلاشى للصوت  
تماما .

العم :

(أمرا في حزم)

- ارحلوا ..

وتلفت لونيس والأخ في سخرية لاذعة ..

- ارحلوا .. كالأفاعي ... كالثعالب

كالثعالب .. سموها كيف شئتم

يزحف الأخ إليه طامعا وكأنه في خدر.

- .. ذهب الدنيا في هذا الجبل ذهب فوق

ذهب ..

العم ناظر أمامه بهابات يبدأ للزحف .. ويصممه البقية .

- أكبر من شرب الأفندية ..

وإنما لهم .. أقسى من حراسهم

وأسوارهم .. ارحلوا ورائي .. أنه لنا

قمة الجبل تشرى على قم لا تنتهي

وفجأة ترتفع يد ..

ممسكة بالواقعة ..

ويظهر رأس العم ..

وتلفت حوله في حذر

ثم يطي إشارة لمن يتبعونه

ويتسلق الجزء المتبقي ..

ويصلح مستريا على الصخر

ويزحف خطوة ..

ثم يتوقف

وتيلفت حوله في حذر مرة أخرى

الأخ وونيس ..

يرتفعان إلى اللعنة التي وراء العم والقريب يتبعهما

الثلاثة يزحفون دون العم

ويصلون إلى الحافة المقابلة

وبواسطة جبل ..

يهبط واحد تلو الآخر

ويخطف يظهر العم من جديد ..

يراقب محدقا في الإتياء الآخر

مغطيا نزولهم ..

ثم ينظر العم خلفه في اتجاها .

الصخور الشاهقة ..

القريب والأخ وونيس ..

وهم مقفون في الهواء

أثناء هبوطهم بواسطة الحبل



يختلون بين فجوات الصخور العمودية

وعاليا على القمة ..

لهم ما زال يعلوهم ..

ثم يغير موضعه .

القريب والأخ وونيس

أثناء هبوطهم بين فجوات الصخر

العمودية ..

القريب

ولم الأرض ..

فقرى هضبة مختلفة لتوسط الصخور

(مواقع التصوير الحقيقي الأقصر)

بينما يظهر الأخ وونيس هابطين ..

القريب يقترب ..

ناظرا إلى أعلى ..

فقرى لهم عاليا على القمة ..

وهو يبدأ للهبط ..

ينظر القريب خلفه إلى الأخ وونيس

ويشير إليهما أن يتبنا في مكانهما ..

ونيس والأخ واقفان قرب

جانب الصخرة ..

وهما يحولان النظر من لهم إلى القريب

في صمت ..

القريب ..

يستدير وينحرف في فضول

تجاه حافة الهضبة ..

ثم ينظر إلى أسفل ..

ونيس والأخ واقفان بلا حراك

وهما ينظران إلى أعلى .. منتظرين

تظهر قدم الم هابطة ..

يستد على الأرض ..

ولكنه يتحير ..

ويرشكه على الرقوق

يصل وونيس إلى الم ..

مساعدًا إياد على استعادة توازنه

ثم يخطو للخط إلى مكانه لسابق

وكأنه قد أنجز واجبًا معنادا

الم ..

وقد تأثر لهذا اللحظة غير المتوقعة

ينظر بعيدا لحظة وهو يفكر

وسرعة بوجه القريب

إلى الحبل

(الذي كان يستعمله الم في الهبوط)

ويخفيه بين للصخور ..

ينحرف الم إلى الجانب الصخري

ويلحق به للقريب

ويركمان بجانب كتلة حجرية

عن قريب من وونيس والأخ ولكن دون

أن يلحظاها ..

ويبدآن في تحريكها ..

ونيس والأخ

وهما ينظران إلى الكتلة الحجرية

في دهشة ..

أبدى لهم والقريب تزيل الكتلة الحجرية

فيكشف عن بداية بئر مظلمة

(البئر التاريخية المفقودة - القرنة)

(صوت الكتلة الحجرية)

ويرى خلال النظر العمودية إلى أسفل

مستطيل داكن مظلم ..

نحت في صخر الهضبة ..

يكبر المنظر حتى يبدأ الظلام للشاشة ..

وهكذا يمتنع أن شأى قد حذف الكثير من تفاصيل المشهد التي كتبها

واكتفى بما تم سرده في نص السيناريو الممروض .. وأغلب الظن أن ما

دعا إلى ذلك هو جملة أسباب توجها فيما يلي :

أ - ربما كانت أغلب هذه التفاصيل المحذوفة توضح بجلاء لأعين الشقيقتين

أن هذا العمل الذي يقرمان به غير مشروع، وأن هناك أغنية بحراما

في جانب ولمسوما في جانب آخر وهو ما جاء ذكره على لسان

القريب : ولعل شأى قد اكتفى دراميا بجانب اللوم في جملة الشقيق

الأكبر الذي تعامل عن سر اختفائهم لهذا الطريق الذي هو، للمعاذ

ونيس للبشر .

وأينما حتى تمنح السجادة أمام أعين وونيس داخل المقبرة بهذا ذلك

علما بجد لهم المرموم من قلائدها بليلة ويطلب منهما الذهاب بها

إلى أيوب لتاجر، لتصبح المفقودة واضحة أمام أعينهما وهي أن أباهما

كان لمن آثار . وعندما يصبح الحرار مكشرفا إلى هذا الحد قبل مشهد

المقبرة لابد أن يتفاد الإرهاس للدرامي معناه وسعره في الوقت نفسه .

بـ . بالطريقة نفسها فإن ذكر المذهب المرقى عند ذلك لا ولاد أخيه أن  
يرحفوا كالأقاعي فإن في بطن الجبل ذهباً ينتظرهم ، أمر يفقد كل  
سحر للمعالجة التالية في المقبرة عند رؤية القلادة الذهبية سواء  
بالنسبة للشقيقتين أو حتى للمتخرج نفسه .

جـ . المشهد يحرق على تفاصيل كثيرة للمعمود إلى قمة الجبل ثم دفع  
كفلة مسفوية للوصول إلى بئر المقبرة ، وذلك أمر عارضة على أنه لا  
يملى أى طبرغرافية للمنطقة لكن يميز المتخرج موقع المقبرة في  
جبل الدور البحرى ، فإنه بعد برزخ لا طائل منها كان شادى - وهو  
اشتهر عنه بالإيجاز والتخلص الشديد - نكبا في لفعل من  
والدخول مباشرة في المشهد التالي .

دـ . ربما كانت التفاصيل الكثيرة التي درنها شادى للوصول إلى بئر المقبرة  
كان هدفه الأساس فيها إظهار مدى صعوبة الوصول إلى هذه المقبرة  
السهولة والتي قام فراسة الأسرة الراحدة والمشرى بالختارها لدفع  
مموارات الفراسة المظالم فيها وإعادة تكفيهم . وهذه الصعوبة تبدو  
منطقية ، وإلا كان المراس أو الأثريون قد اعتدوا إليها بسهولة . لذا كان  
إظهار هذه الصعوبة التالفة في الوصول إليها من الأمور التي تروج  
قوتها ، إلا أن الإطالة التي تراكب هذا العرض بالإضافة إلى شكل البئر  
الموردية في مشهد المقبرة وصعوبته جعلت في الإمكان الاستغناء عن  
هذا الجزء بالكامل دون أن يخل ذلك بالمعنى .

(١٨) أصل الجملة

الم :

.. هل ينتظرنا ونيس هنا حتى نعود ؟

(١٩) أصل الجملة

ونيس

.. جئت لتقليدًا لمشيلة أوى

(٢٠) جزء تم إلقاءه بعد جزء انتهاء الجميع إلى داخل الممر .. وهو كما  
يلى :

ونيس يؤخذ ..

بينما ينسلف إلى ممر مهمل آخر

وضوء المشمل يصل إليه ..

الأخ ..

يتحرك عبر الممر ..

وبعد فترة ..

ونظر من فرق كتفه ..

(وقد تملك منه بعض التلق)

تجاه ونيس ..

ثم يستدير أمامه عندما يصل إلى المشمل

عدد نهاية الممر .. ثم ينسلف

ليكشف عن القريب وأقفاً بلا حركة

ينظر وقد خلس عيونه ..

ونيس يصل إليه ..

وينسلف في ممر قد رسمت على

جدراته أشخاص غريبة .. مرسوم

على الجدران ..

ثمابين ..

أشخاص بوجه حيرتات ..

ثمالب ..

ظلال هؤلاء الذين يسيرون

لأمام ونيس تنطى أجزء

من هذه الأيام .. كل حين وآخر

حتى تصل إلى غرفة سقفها مخفض ..

ويبدو أن شادى قد قام بالغائه تلك اللطعات على اعتبار أن دخل  
العائلة المقبرة بفرض سرقها وتحت ضوء المشاعل لن تمكن للصبي  
الصغار ونيس وأهله من التطلع إلى الجدران ، واكتفى برؤية انعكاس ضوء  
المشاعل على المناظر المصورة على الدوابوت المكسدة على الأرض ، وهو  
الأمر المنطقي هذا عارضة على أن المقبرة وهى الخاصة بالأسرة العادية  
والمشرى للثقة لنسلكس زوجة بوجه الداني والتي تم اغصانها أساساً من  
الأميرة نحابى والتي كانت متزوجة من الفرعون أمس ، كانت عبارة عن  
قاعة مقنونة في المصردون أية نقوش ، وقد ذكر لى المهندس صلاح  
مرعى أن شادى لم يذكر له أبداً أنه يرغب في نقش جدران ديكر المقبرة  
التي تم تشييدها .

(٢١) فترة متصالة .. من أول : منذ سنوات وأنا أحمل أشياء لأوي ، وحتى  
.. ألا يوجد من يقلقه ضميره فينطق .. وإضافة هذه الجملة فيها ذكاء  
شديد من شادى فمن غير المعقول ألا يتعرض الشابان لرؤية هذه الآثار من  
قبل إذا كانت هذه هي مهمة أبهم .. لذلك فقد صاغها بأنه كان يحمل هذه  
الأشياء ولكن لم يكن يعرف مصدرها باعتبار أن ذلك سر طمها وهذا أمر  
منطقي وطبيعى .

(٢٢) فترة ملغاة .. قبل أن يرد القريب على الأخ بكلماته ..

في لقاعة ..

الأم ترقع نظرها في بذه إلى الأخ

باحقة في رؤية عن مدخل كلماته ..

الأم :

.. أين ونيس ؟

وقد أجل شادى هذا السؤال فيما بعد حتى لا يفقد إيقاع تبادل الكلمات بين  
الأخ من ناحية والم والقريب من ناحية أخرى .

(٢٣) هذه الفقرة كانت كصوت مسمرع Sound off على مسودة لوليس  
وهو مستند إلى الحائط في الممر ، ولكن شادى أخر هذا للتأثير إلى أن ترد  
الأم لتقول .. ويشرف الدار ..

(٢٤) أصل الجملة ..

.. مائة ثم تأكل أنت لو جاعت ..

(٢٥) أصل الجملة ..

.. فلتخفى أنت أولاده عندما يسألك

يوما ما .. لماذا يلعن اسم سليم في

كل الأديان حولنا ..

(٢٦) فترة محذوفة قبل ذلك وهي ..

في الممر ..

ونيس وإلفا، بلا حراكه

شبح أسود مند صبره لفحة نهاية

الممر ..

صوت الأُم :

(بحنان)

.. إنه أصغر من أن تتركه وحيدا مع كل

أهزاله ..

ونيس يتحرك متربدا تجاه اللقاة ..

(٢٧) أضفيت هذه الجملة على لسان الأم ولم تكن موجودة في النص

(٢٨) عبارة محذوفة في جملة الأم ..

.. الدلنا للام هذا .. هل رأيت منذ أن ..

(٢٩) عبارة محذوفة في جملة الأم ..

.. تكلمت معه إذن .. كان معجبا به ..

(٣٠) عبارة مضافة إلى جملة الأخ لم تكن موجودة في النص

.. .. إن عكس المضطرب لا يقدر على

الصمت

(٣١) عبارة محذوفة في جملة الأم ..

.. كان فريكا ابامي .. كان لي الراعي ..

(٣٢) فترة ملاءة بعد هذه الجملة وهي كما يلي :

الأخ يجذب بحزم من ..

لفحة جلبابه

الأخ :

(يا زءاء)

.. أنت تماما مثلم ..

الأخ يدفع بونيس بعيدا ..

ويقف يرتعد غصبا ..

.. كالغرياء للقرى .. كل له طريق ..

الأخ يستدير روسر

مبتدئا إلى الخارج ويغفل ..

بهما يركع ونيس حيث سقط

حائلا رأسه ..

ويبقى في صمت ..

(٣٣) بعد ملء الشراع للشاشة كتب شادي الانتقال إلى التسلية التالية للبدن الزرقاوين عن طريق المزج ولكنه ألغى ذلك ..

(٣٤) مدون في السيناريو (أحد نصالي مملون) ويبدو أن شادي غيّر المكان إلى مسجد الراسموم، لأنه عند وقوف ونيس بعد سماع صفارة المركب، وتكون زاوية الكاميرا من أسفل، يصبح رأس ونيس تماما متطابقا

مع جمد التمثال الخاص برسوس الثاني الرلق في المعبود وهو بدون رأس، وهو أمر ملئ بالإيماءات الجديدة.

(٣٥) عبارة مضافة إلى جملة التقريب لم تكن موجودة في الأصل .. (غير الوحيد الذي يعرف الممر) وأميكتها أي أنها تؤكد على أن السر محصور بينهم الأربعة: للم / التقريب - الأخ - ونيس. وبما أن الأخ قد قُتل في المشهد السابق، فيصبح ونيس هو الوحيد بخلاف المتحدثين طبعاً. وبما أيضا تصلى هذه العبارة إشارة أو تلويحاً من التقريب بالرغبة في التخلص من ونيس هو الآخر.

(٣٦) في السيناريو مكتوب: «يقول لهم شيئاً ما» .. ويبدو أنه أضاف العبارة حتى يؤكد على المشهد التالي الذي يجمع بين أبناء الممر ومزاد بعد ذلك.

(٣٧) في الأصل غير ذلك وهو كما يلي :

مراد :

(بدشة)

.. أرحل ؟! ولم أرحل .. سوف ألتج

دكنا صغيرا قرب الدنيا .. وما لـ

جاءت معي ابنتا عني تساعداني ..

(ينظر بحنان للبنتين)

فتيات مخلصات ..

(يقدمن)

زينة .. ووسيلة ..

وقد قام شادي بتغيير الحوار كما وضعنا، فجعل فتح الدكان مرتبطا بتدوم الأكلدية، وركز فقط على شمسية زينة باعتبارها هي الشخصية، وألغى اسم ابنة للم.

(٣٨) فقرات ملاءة من هذا المشهد بعد التقرب البخارة للدينية :

يظهر أحمد كمال وساعده وقبطان

المركب واقفين على سطح البخارة

الدينية ..

مراد والفتاتان

يقفون ويراقبان البخارة ..

زينة :

(مشيرة في فرج)

.. مراد .. انظر كل هذا العز ..

الغرياء الأثرياء ..

مراد :

(يتمعن)

.. أثرياء .. هم حقا .. يا زينة

(ينظر إليها مصححا)

على ما نراه ، أى أن الكاميرا من موقع وقوف وليس مراد.

صوت مراد :

(بحركة تمثيلية)

- أنطاك يارب .. رئيس الأفندية بنفسه.

(٤٣) يابى شادى المشهد بتدريج المحدثين وسرافعهم لأحمد كمال والكاميرا تنتقل من وجهه للجامع إلى جذوع الدخول إلى الفضاء ثم مزج للمشهد الخالى .. ويكتب شادى (نهاية الجزء الأول) .. وقد ألقى شادى المزج كما أنه أنهى هذا المشهد بقطعة رئيس الراقف كتمثال جامد ، وهذه اللقطة الأخيرة غير مكتوبة فى النص الأصلي بل تم نقلها بناء على لقطات للقيام.

(٤٤) عبارة ملغاة

وليس :

- وهذه كتفه ..

(٤٥) فى الأصل ..

الغريب

- هذه كلب تلبس على قدر .. إن تُقرأ

أبدا

وليس :

- أى قدر تُقرأ فى كلب من حجر؟

(٤٦) فى الأصل ..

الغريب :

- جويوش تسير إلى لامكان .

(٤٧) المفروض أن هذه العبارة كانت على لسان وليس وكل بها عبارات الغريب ، ولكن فى القيام قال الغريب العبارات الثلاث كلها.

(٤٨) فترة متعاقبة فى القيام لك توضح أن رجال القبيلة ينفذون وصية المم (راقبه عن بعد) ويصبح الأمر منطقيا عندما يتعرض الغريب للضرب بعد ذلك على يد القبيلة .

(٤٩) فترة ملغاة .. بعد نداء الملاحظ ..

وليس لا يتحرك

الغريب

(مشجعا وليس)

- تعال ..

وليس

(متريدا)

- آ .. آ .. آ لدى أشياء أخرى

وليس بهم بأن يستدير ..

والغريب يسك بزاعه ..

صوت الملاحظ :

(فى الخلفية)

- هيه .. ما اسمك؟

يستدير الغريب نحو الملاحظ

أما غريبا .. لا ..

هم الأفندية يا زينة البنات ..

مثل هؤلاء الرجال الأقوياء لا يجب

أن يقلنا عنا غريبا ..

وسيلة :

- هم غريبا .. بالنسبة لنا .. حتى الآن

زينة تضحك بعناء وتستدير بهجول.

ولكنها تلاحظ وليس ..

فتوقف منتظرة ..

ثم تلتفت إلى مراد ..

زينة :

(تأديه هاسمة)

- ابن كبير السلامة ..

مراد يوضح ..

يستدير ملثفا حوله باجنا ..

مراد :

(هاسما بسرعة)

- اسكتلى يا غيبة

حتى يرى وليس ..

بخير تمير وجهه ..

ويضحى لرئيس محيا بطريقة

مبالغ فيها ..

ومن الواضح أن شادى قد قام بإلغاء هذا الحوار على اعتبار أن تقديم الأفندية مرة أخرى أمر لن يضيف جدوا ، ومسألة الإيماء بفرأبهم عن طريق زينة وسيلة أمر مكتوب فى مونتاف الشخصية للفنانين أكثر . ومن المحتمل أن الوصول إلى جعل شخصية زينة شخصية صامتة لا تتكلم . وبالتالى إلغاء كل هذا الحوار . تدير بهما لها وسط كل هذا .. الجو وقوما بعد كضى على بالأسرار بالنسبة لرئيس : ربما كان خلفا قويا لشادى للأخذ بهذا الاتجاه .

(٣٩) فى الأصل ..

مراد :

- النبوى بك وحراسه .

(٤٠) فى الأصل ..

مراد :

- سوف لرى أياها عجيبة

(٤١) فترة ذهاب خول النبوى والعرلى إلى السفينة لاستقبال أحمد كمال كانت سابقة على حوار رئيس مع مراد فى السيناريو ، ولكنه تم تأخيرها إلى هذه المنطقة فى القيام وهى مسألة ترتيب وترقيت لا أكثر .

(٤٢) فى الأصل كان هناك تطبيق من مراد يجمعه كصوت خارج الكادر

وقد نفذ سبره ..

الغريب :

(للملاحظ)

- أنتظر .. صبرا ..

وقد نفذ شادي الشهد بأن جعل معسكر الأفندية أسفل تل عمار بعيدا عن ونوس والغريب ، ولكننا نراه ، ويأتى صوت الملاحظ عائليا فى صدى وهو يقول : تعالوا .. اتفروا ..

(٥٠) لفترة أخرى ملقاة بعد توديعهم لبعض ..

يجرى للغريب بعض خطوات ثم

يقف ويستدير ..

ينظر مختبرا نحو ونوس

الملاحظ :

- أسمع

لغريب يلقى نظرة سريعة على

الملاحظ وقد نفذ سبره ثم ينظر

خله إلى ونوس ..

الغريب :

(فى حجة)

- سلام لك يا أخى

يستدير الغريب ويجرى نحو

البوابة ..

الملاحظ :

(ويسمع صوته خافتا)

- اسمك ؟..

من داخل معسكر الآثار ..

صوت :

(صوت خافت)

- اسمك ؟..

البوابة تقفل ..

ويترك ونوس بالخارج ..

وحيدا .. وسط منظر

أجود خال ..

ونوس ..

يحرك ببطء عبر السر

ويراقب ما يجرى بالداخل ..

(صوت العمل يتصاعد تدريجيا)

ويراقب ما يجرى بالداخل ..

فى المعسكر

الأفندية وهم يعملون ..

يقومون ويعملون ويكتبون

والملاحظ أن شادي ربط هذا الشهد ، والشهد التالي الذى يجمع فيه بين أحمد كمال وونوس فى السيناريو ولكنه فى الفيلم جعل معسكر الأفندية فى العمق وبعد خراب الغريب ناحية المعسكر بدأ المشهد التالي بهيمته بوبان لشوك ثم جلوس أحمد كمال أمام خريطة المنطقة وبهذا فصل بين متابع الأحداث ، وحطنا تدخل معسكر الأفندية عن طريق نقطة بصرية بين شكل جبل وادى اسراف فى التلقة وشكلها فى للخريطة الطبوغرافية أمام أحمد كمال لدخل المعسكر ..

(٥١) عبارة متضلة على لسان أحمد كمال يستهل بها للشهد..

(٥٢) أمتاف شادي هنا حورا بين الهدوى وأحمد كمال لم يكن موجودا فى السيناريو على الإطلاق بدما من ،قد سلكت كل مررات هذا الجبل وكلها مبهورة.. حتى اكل هذه المنطقة تمت حراستها ويبدو أن شادي قد استشعر بأن أزمة الفيلم يجب أن يتم التأكيد عليها بعض المبررات التى تبرز هذا الصعى .. وهو الصراع بين الأفندية والصوم الأثار فالأول يحارب للوصول إليها للحفاظ عليها والثانى يحرق مكانها ويحارب سرقها .. كم أن هذا الحوار المتبادل قد أصبح محذرا طبيا للكلام عن الحضارة المصرية وعظمتها التى تكال بعد ذلك.

(٥٣) استبدل شادي قفزة فى السيناريو يتحدثون فيها عن منازل القنبلة ، بدخول صوت الفراق والحديث عن وفاة كبيرهم .. والفقرة كانت كما يلى :

الهدوى ينظر بعد لحظة سكن

إلى موقع آخر ..

الهدوى :

- هل رأيت مساكن تلك القنبلة ؟

أحمد كمال يتابع نظرة الهدوى ..

أحمد كمال

(بدون اهتمام)

- نعم

قبرى بيوت قبيلة سليم ..

(القرنة)

الهدوى .. يبتلع قديمه

بضات على مقعد صنوبر أمامه

الهدوى :

- إننى أراقبهم .. وأنتظر ..

(٥٤) فى الأصل .. قبيلة السلاوية

(٥٥) فى المشهد كله يكتب شادي لاختفاء أو ظهور زينة أو ونوس خلف القنار ، وقد تم استبدال الكلمة بالصياغة طبقا لما ظهر بالفيلم .

(٥٦) بعض السيارات الملقاة فى بداية المشهد

مراد :

- معذرة ياسيدى .. فإن ابنة عمى فتاة

طائشة ..

(بأبوة)

- اذهبى يازينة البنات .. لا تتلى هكذا

أمام السيد ونيس.

(٥٧) للحرار المتبادل من جملة مراد: أتريد أن تعرف لم جاءوا إلى وطننا أنت خير من يعرف.. الجبل كله ملك لله حوار مصناف إلى السيناريو الأصلي وشادي هنا يملئ منطقية للصراع الدائر بين الأفندية ورجال القبيلة فالكل يمل على معرفة أسرار الآخر.. أحمد كمال يسأل عن القبيلة، ونيس قائم ويصغرون ويصرفون من الآخرين سبب سعيه الأفندية في هذا الوقت من السنة.. وذلك يصبح للأمر منطقها الدراسي وسخرتها للعبه..

(٥٨) أضاف شادي حوارا متبادلا بين أولاد المم ونيس داخل وكر مراد: أبلغ للحرار فيها إلى أنه زعم للقبيلة الآن وأنه تحت المراقبة حوث صارحوه بما رأوه من كلامه مع التريب والحوار المصناف من جملة ولا تشغل بالك بالأفندية.. وحتى التست في حاجة إلى كلماتكم لكي أعرف من أنا..

(٥٩) في الأصل..

ابن المم

- انس أهلك يا ونيس.. لن يعود أبدا

مافات أنت وأخوه قد أصبحتما الآن

رأس قبيلتنا.

وقد ألقى شادي عبارة: «أنت وأخوه قد أصبحتما الآن رأس قبيلتنا فمن غير المعقول أنه في ظل جور القاتل وهذا معرفة مقتل الأخ الأكبر، ويتم إلقاء مثل هذه العبارات من أولاد المم ولو على سبيل للتوبيخ.

(٦٠) قدم شادي عبارة: «أعجبني على أيوب..» وجعلها مراد يتناول ونيس شمال الثوباني ثم عند عبارة لا تخرج في هذه الريح الماصف، جطها منطقة دخول زينة، أي أنها في السيناريو الأصلي في ترتيب عكسي.

(٦١) مشهد الماصفة.. أضيف إلى بدائيته منظر ضرب التريب الذي لم يكن موجودا بالسيناريو، ولتأجلا بالتريب بعد ذلك في مشهد المم وهو ممزق الملابس على أساس أن تستشف ما حدث.. أما المناظر التي سبق منظر سفينة أيوب في هذا المشهد فقد تم الاستغناء عنها وهي كما يلي:

الجهل..

وعاصفة ترابية.. تقطع للشجيرات

وتكادفها للرياح..

الأرض والجل يصعب رؤيتهما..

ومن الصعب التعرف في أي ساعة

من النهار نحن..

العين الذهبية..

ويد رجل ملم.. يلها في قماش

وهو يجري..

الرجل الملم يفتنى في تراب الماصفة..

مركب من أمالي القرية يمر عبر الشاشة.

يحمون أنفسهم من الماصفة..

أصوات:

(في قلق)

- يا تدير الشوم..

لماشية تجمع محطمة ببعضها بعضا

الطيور تهبط من السماء وتختبئ

بين الأشجار

ونيس يجري وحيدا..

مكتريا وسط الماصفة..

أم تغطي ظفها في عباقتها

... ويتبعها آخرين..

يظهر ونيس شاقا طريقه خلال

المركب.. ويستأنف طريقه..

يحمي نفسه من دفعة قوية من

التراب.. تعجب كل شيء.. لكن

ونيس يستمر في حذوه..

حتى يقف لا هلا..

(٦٢) قام شادي بتغيير المشهد خلافا لما كتبه، فبعد وقوف أيوب على ظهر الباهرة يكتب شادي أنه على الشاطئ ويأتي إليه المساعد ويجري بينهم الحوار المكتوب.. أما الفيلم فإن هذا الحوار يتم فوق ظهر الباهرة ولا يتم نقل أيوب إلى الشاطئ إلا بعد ظهور الرجل الملم في الأفق.. وهذا أكثر منطقية فلا ضرورة لانتقال أيوب إلى الشاطئ إلا إذا حضر رسول القبيلة بالعلم وخاصة بعد معرفته بهذه الظروف المصاحبة.

(٦٣) فقرة ملغاة قبل هذه:

رجال أيوب يتكلمون على مضض..

رجال أيوب:

(بصية)

- يا سيد..

(أطلي)

يا سيد.. فطرح قبل الظلام..

(٦٤) حوار مصناف من: «أعدنا إلى يا ولدي، إلى: توقف يا ألي..»

(٦٥) أضاف شادي عبارة: «أنت سبب كل هذا الشقاء، ليصبح الرد بعد ذلك: «تريد أن تكلم مع مراد، أكثر منطقية.

(٦٦) من رقعة ونيس على الشاطئ إلى رفع رأسه ثم بعد ذلك إلى نهوضه كتب شادي الانتقال عن طريق المرح، ولكنه ألقى ذلك واستخدم القطع.

(٦٧) قام شادي بإلغاء منظر تمت كتابته بعد نهوض ونيس من على الشاطئ بعد ضربه وهو كما يلي (قبل أن يرى للقراب ذا الكلين):

الباهرة الدهرية..

تري من بين أعواد القاب الطويلة

ونيس يترب تالها..

على السطح..

أحمد كمال في تفكير عميق..

يمشي ببطء، جيلة وزهايا..  
ثم يقف عند السرور..

ويخطر إلى أعلى تجاه الجبل  
الجبل يرقد في سلام  
كخيمة متخممة..

حاريا ما أوتن عليه..  
ونيس.. كمن وقع في فخ..  
يستدير..

غير قادر على النظر..  
إلى الجبل أو الأفندي..

ويسير مبتعدا

(للدهر في الخلفية)

ويبدو أن شادي قد أدركه أن ظهور أحمد كمال مرة أخرى شبح  
دراسي أكثر مما يجب خاصة وأنه لا يضيف شيئا للأحداث الدرامية، بل  
مجرد ظهوره فوق السفينة.. ومن الواضح أن شادي كان يحاول للجمع بين  
المركب التي تحمل أثر الجريمة التي وقعت على أخ ونيس وبين المركب  
التي تحمل خصم ونيس الملحد ومعتقب سر.. وحسنا فلن يأنف هذا المشهد  
خاصة وأن ظهور أحمد كمال بعد ذلك على السفينة عندما أخذ ونيس  
القرار بإبلاغه بالسر قد أصبح أكثر تأثيرا وتكثيفا.

(٦٨) يذكر شادي هذا أيضا عبارة.. بأنمر مسكر الأفندية الآثار تتلاها  
عند قدميه أن يحاول الربط مع مسكر الأفندية، ولكنه أنفي هذا الربط  
أيضا..

(٦٩) في الأصل..

ونيس

(مناديا)

— استرح قليلا.. لا أقصد بك شرا.

(٧٠) كان أصل العبارة: لم جأوا إلى هنا.. إن عديم ما يراي كل ما في  
جوف هذا الجبل.. فقام شادي بتعديلها إلى: ماذا يفعل هؤلاء الأفندية..  
وأخر العبارة الثانية ليضعها بعد قول ونيس: لأجب عن ماذا يصفرون فيه..?  
(٧١) عبارة تم تقديمها وكانت مكتوبة بعد.. ملعن اليوم الذي خرجت فيه  
للحياة..

(٧٢) عبارة متفائلة لم تكن موجودة بالأصل..

(٧٣) كان هناك حوار متبادل — بقية المشهد — بين ونيس ومراد بعد كلمة  
مراد: ماذا؟

ولكن شادي ألغاه كله، وهو كما يلي:

يقترب ونيس إلى الشاهد

تاركا مراد خلفه

ويقف أمام الشاهد برأس مخيف

ونيس:

— دم أخى.. أتقتلني بالصعب وثقتك أنت

هكمت على التصريف.. أنا اليوم

يحدى.. ومصيرى.. فأقبل على ما  
عزمت عليه يا أبى.. وارقد في سلام..

ثم يتحرك ونيس مبتعدا ببطء  
ولكن بإصرار..

مراد متحمشا.. يتبعه بخفة..

مراد:

(مشجعا)

— قتلنى يا سيدى إلى الطريق.. سوف  
أتبعك كظل.. سأهبط لك حياتى..

ويحركان إلى أبعد وأبعد..

ونيس ثابتا في صمت..

مراد يترنر ويقرئ مبتجعا..

(صوت مراد يتكلم إلى الخلف)

— إنك خير أبناء عمك بوقا حاتم..

أنت خيرهم..

(٧٤) عبارات متفائلة غير موجودة في الأصل.

(٧٥) بعد فرار مراد كان مكتوبا في الأصل.

ينهض ونيس.. ويتحرك تجاه

الباخرة النهرية.. في خطى ثابتة

ونيس:

— أين رؤسكم..؟

(٧٦) التفاصيل منذ إطلاق أعيرة الدار وتظهر الهدوى بك وأحمد كمال  
وحديثهم مع ونيس وتكشف أنه ابن سليم ثم صعدوه للسفينة، كلها مضافة  
إلى السيناريو ولم تكن موجودة في الأصل بهذا الإسهاب.. فلم يكن شادي  
إلا رسول ونيس (الهدوى بك لم يكن موجودا في المشهد أصلا) ورسوله  
لأحمد كمال: لماذا جئت بكل هذه العدة.. ثم تحريه بنفسه على أنه ابن  
سليم، ثم يطرح على أحمد كمال.. ألا ترحب بوجدي في ذراك، ويصعد  
إلى السفينة.

(٧٧) بعد صعود ونيس السفينة ولقاء مع أحمد كمال، ويتبع شادي منظر  
لهذين ونيس مع أحمد كمال في الكابينة وقد قام بإلغائه جميعا وهو كما  
يلي:

وفي حجرة خشبية خافتة المنور

جلس ونيس في مواجهة

أحمد كمال

ونيس:

— منذ اليوم الذى رأيتهم فيه.. عرفت

الفرارة والأحزان.. وشاع منى كل ما

أحدثت.. لم يبق لى سوى جدران.. لا

أعرف كيف أقروها..

أنت تقرؤها..

وحتى الأحجار.. التى عشت حولها..

تبدو وكأنها تنظر بعيدا على..

هم لك.. أناس تعرفهم بالاسم.. وهم

لى.. شرباء..

(٧٨) ثم تغير المشهد الأخير جذريا وأضيفت إليه معلومات تاريخية على

لسان أحمد كمال وكذلك قراءة لخصوص مدونة فوق الترابيت، والحوار بين

أحمد كمال والبدوي بله عن سبب وجرد كل هذه الأسرار في تلك

المقبرة.. والأسل كان كما يلي:

فرارة تتدلج من صخر الجبل..

بينما خيل الحراس تتدفع صاعدة

إلى قمة الجبل..

بلر للمقبرة..

رجل ممسك بمشيل ينظر إلى..

داخل المقبرة..

ثم ينظر إلى أعلى مأخوذا

إلى زملائه..

الرجل:

.. ألا تصدقه حين..

أقرأ أسماء خالدة على مدى

الزمن..

فراشة.. أخفوا عند السرقة

إمبراطوريتهم منذ ثلاثة آلاف سنة

وأنسوا فراشة الأسرة الحادية والعشرين

فحسب.. وإنما فراشة الأسرة

العشرين.. والتاسعة عشرة.. والثامنة

عشرة.. والسابعة عشرة..

الباهرة تمنح بالحركة والصخب.

— يجمع نقل التومباوات فوراً إلى القاهرة

يسمع ونيس ذلك.. فيندفع

نحو الجبل

أحمد كمال يهرول لدخلا إلى

غرفته.. مبتهجا وكشفه..

ولهاجة يتذكر ونيس..

ويبحث عنه في كل مكان..

ولكن لا يجد سوى قطرة دم..

المكان الذى جلس فيه

وينتقل شادى بعد ذلك إلى وصف رجال القبيلة ومحاولتهم الوصول إلى

موكب الترابيت.

(٧٩) مشهد بهاجمة للقبيلة للمركب، كان مكتوبا بالسيداري بطريقة: أن

الم يراقب للمركب وأصوات تنادى بأسماء الفراعنة مثل رمسيس الثاني

وخصم الثالث وكأنها تنم على الترابيت المحمولة إلى القاهرة.. وقد ألقى

شادى ذلك باعتبار أنه ذكر تلك المعلومات لدخل المقبرة، وخصص منظرا

كاملا لوقوف رجال القبيلة بين المصطفيين ومطالبة الم لأولاده بهاجمة

الترابيت.. وهناك شيء آخر أنه عند ظهور القرويين والنساء ليصاحبرا

للمركب، كتب شادى أن هناك أصوات بكاء من الأهالي تسمالى حتى

تصبح كاصوات المويل من بعد.. (وهو ما حدث في الواقع) ولكنه تخطى

عن هذه الفكرة تماما وصبرت الموسيقى التي استخدمها عن حالة الشجن

التي أرادها تماما.

في أحد الأعداد القادمة

ننتشر نص

«مشروع فيلم الحصن»

ونص «الفلاح الفصيح»

للنحات الكبير شادى عبدالسلام





من فيلم الاهرامات وما قبلها



# يامن تذهب ستعود

مجدى عبدالرحمن

الجميلة ألهمته كثيرا لى يصنع وقتها أول الخطوط لسيناريو فيلمه المرتقب خاصة وأنه كن يزعم أن ينتقل لحرفة الإخراج السينمائي بعد أن لاحظ أن مناظره السينمائية المنفذة لا يتم تصويرها بالطريقة التي كان يريد أن تظهر بها. وبدأت الخطوط تتشابه لتكتمل في النهاية قصة ظهور فيلم «يوم أن تحصي السنين» أو «المومياء» كما اشتهر به. ولطى أتحين فرصة هذا المقال لى أشرح فيه بعض الجوانب التاريخية والتقنية والتقليدية المتعلقة بهذا الفيلم والتي ربما قد تساعد القارئ على تفسير بعض الأبعاد التي يتضمنها عمل شادى.

١ - نشأة

علم

المصريات

بعد ثلاثين أسرة حاكمة بدأت من الألف الثالثة قبل الميلاد، انزوت الحضارة المصرية

الجميل عندما يقدمه مفكر سينمائى بانيغ مثل شادى والذي يحمل داخل عقله وقلبه تراث أجداده القدماء، فلأبد أن تصل رسالته حقا إلى قومه وعشيرته.

كان شادى قد قرأ عن قصة اكتشاف قبيلة النوير النهرى منذ الخمسينيات، ربما فى كتاب العالم الأثرى سهرام. وعندما ذاعت شهرة شادى كمصمم للمناظر والملابس وخاصة بالنسبة للأفلام التاريخية، بحث إليه المخرج البرلندى كالفيروفيتش للاستعانة به فى فيلمه الذى يزعم القيام بإخراجه وهو فيلم «فرعون» والذي يتناول قصة مخيلة تحكى وصول أسرة الكهنة.. الأسرة الواحدة والعشرين إلى الحكم بعد لتتضاء على آخر الأراعامة. وهناك فى بولندا وفى وسط الغربة والترحال، افتقد شادى وطنه الجميل وعاد ليقرأ هناك قصة للمومياءات السكية بالنوير النهرى واكتشافها (سمير فريده ١٩٧١ - ١٩٧٢، ٢٢) ويبدو أن هذه القصة

إن الحديث عن فيلم المرمياء لشادى عبدالسلام حديث ذو شجون، فيجب الاعتراف بأن تاريخ رويى لهذا الفيلم لأول مرة وكان ذلك فى السادس عشر من ديسمبر عام ١٩٦٩ فى أحد العروض الخاصة بنادى السينما، كان نقطة تحول كبيرة بين رويى واستماعى بالسينما المصرية قبل هذا التاريخ ويعدده. لقد تمت رؤية الفيلم فى ظل ظروف قاسية، فالوطن مشغل بالهموم والإحساس المارم بالقهر والهران بدلاً الصدور وأفواج كبيرة من شباب الوطن تقف فى مصروف أسام سفارات المهجر. وبعد أن أصبحت لأدوار القاعة قور لقطه الختام وفيها سفينة أحمد كمال باشا تبعد فرق مياه اللؤل وكلمات مطبوعة تقرأ: «انهض فلان تقلى.. لقد نوديت باسمك.. لقد بحثت.. بعثت لأطاف شادى الساحرة عبر يافقون من الزمن الثقة فى نفوس الحاضرين، وأدرك الجميع أن الفن



#### من فيلم الكروسي

لكل ما وجدوه في مصر من آثار، وقد نشرها هذه التسجيلات في كتاب شهير عرف باسم وصف مصر من تسعة عشر مجلداً، والذي يعتبر إحدى الدعامات الأولى التي قامت عليه دراسة علم المصريات (Wilson, J. A., 1964, 14F). وقد سلط هذا الكتاب الضوء على الآثار المصرية فأصبحت مصر هدف الباحثين والطلّام والمثقفين بل والعالمين أيضاً وقد عثر أيضاً على حجر رشيد والذي كان يحمل نص قرار الكهنة المصريين بمناسبة الذكرى الأولى لتسوية الملك بطليموس الخامس وقد نقش هذا القرار بالخط المقدس الهيروغليفى (والشمعى (الديرموطى) والرسمى (اليونانى)، ونجح العالم الفرنسى شامبلين فى حل رمز هذه اللغة واستطاع أن يضع الأسس الصحيحة لدراسة اللغة المصرية القديمة (Caram, W., 1954, 27; Romer, J., 1988, 92F; Wilson, J. A., 1964, 17F).

تحتوى على شربوب من السحر والشعوذة. ويحاول الخليفة المأمون فتح سرداب فى هرم خرقو إيماناً منه بوجود كنز من الذهب بداخله (إنورز، أ. س، ١٩٥٦، ١٣٣) بل ويأتى رجل يطلق عليه صائم الدهر ويحاول أن يشوه وجه أبى الهول وذلك رغبة منه فى تغيير أشياء من المنكرات (على مبارك، ١٣٠٥ هـ، ٤٤) وتأتى فكرة السماليك فى مصر ويصبح أهل البلاد أغراباً فى أوطانهم ويوسط كل هذا التفكك تصبح مصر تابعة للحكم العثمانى.

ويجىء ناهلجون بحفنه وعناده عام ١٧٩٨ يفيى أن يصنع لنفسه إمبراطورية فى الشرق فى الحملة الفرنسية المشهورة على مصر. ويحدد عن كل الأهداف السياسية والعسكرية فإن أهم إنجاز يمكن تذكره لهذه الحملة هو ما قام به مجموعة من الطلاء الذين اصطحبهم نابليون معه، من تسجيل

القديمة إثر دخول الإسكندر الأكبر عام ٣٣٢ ق. م ومن بعدها أصبحت مصر أميرة الحكم النبطيلى. ولمدة تقرب من الثلاثمائة عام وبعد مصرع كليوباترة وقعت مصر تحت الحكم الرومانى وطولت المدة هذه المرة إلى ما يزيد على ستمائة عام. ويحاول كهنة مصر القديمة خلال كل تلك الفترة أن يحفظوا كتب مصر المقدسة القديمة من خلال نقوش المعابد التى بنوها تحت نير المستعمر. وتأتى المسيحية ليمتقها قبط مصر ويتخذون من اللغة المصرية القديمة أساساً لكتابتهم مع فارق استخدامهم للحروف اليونانية. ولكن مع الفتح العربى لمصر وانتشار دراوين الحكرمة وإدارتها فى الأقاليم، تراجعت كل هذه اللغات وانحدرت لتصبح اللغة العربية هى لغة البلاد.

وبتكلم الرحالة العربى عن تلك الآثار القديمة التى تضمها أرض مصر وكأنها

وبعد أن نطقت الأحجار، تولد العلماء على مصر، ويقرون أسرارها القديمة ويكشفون عما في باطن الرمال والجبال. واستطاع إيهوسون أن يضع الأساس العلمي لدراسة علم الآثار المصرية. كما بدأ العالم الفرنسي مارييت في أعمال الحفر والتنقيب في مصر ولعل أهم اكتشافاته هو (الضارب يوم وما به من توابيت للجمال أبيس في سقارة، كما كان له الفضل في إنشاء مصلحة الآثار المصرية والمتحف المصري الذي طلب أن يدفن في فئاله بعد موته. Wilson, J. A., 1964, 46F). أما العالم الألماني بروجنش فكان له الفضل في إنشاء أول مدرسة لتدريس الآثار المصرية وهي المدرسة التي أقامها الفديوي إسماعيل وأطلق عليها مدرسة اللسان القديم، وكان من خريجي هذه المدرسة أحمد كمال الذي يعتبر من الرواد الأولين في علم المصريات.

ولتعدد بعدها المدارس الغربية للدراسة للآثار في مصر، فهناك المدرسة الألمانية والتي تبدأ بالعالم «أولف أمسان» والذي استطاع أن يعد قاموساً للغة المصرية القديمة في خمسة أجزاء، وكورت زيه الذي نشر كثيراً من النصوص المصرية ومن أهمها تصويص الأهرام، أما المدرسة الفرنسية فكان أهم روادها جاستون ماسبيرو الذي توصل أن يكون مديراً عاماً لمصلحة الآثار وأسس المعهد الفرنسي للدراسات الشرقية بمصر (Wilson, J. A., 1964, 109F). وقد شاركه الأمريكيون أمثال رايزنر وبرستيد بالكشف عن عديد من المناطق الأثرية وأهمها منطقة الجيزة، ولم يكن الإنجليز أقل مساهمة في ذلك حيث أنشأوا جمعية للكشف عن الآثار المصرية، واستطاع العالم برني أن يقرى المكتبة الأثرية بعديد من المؤلفات، كما قدم العالم الأثري البريطاني جاردنر أجروميحه الشهيرة عن اللغة المصرية القديمة.

ولم تكن ساحة الآثار المصرية منطقة محصورة على العلماء الجادين فقط، فقد كان هناك صراع محموم بين قدامس اللول مثل صولت القنصل البريطاني ودروميتي

القنصل للفرنسي في فترة حكم محمد علي، على نهج تراث مصر القديم (Wilson, 1964, 32F). وقد استعان هؤلاء للتواصل بالمغامرين الأثريين ليساعدهم في هذا النهج المنظم، ومن هذا الصنف جاردنر لجينا جوبفاني بلزوني والذي وصف بأنه وحش آدمي وأكبر قرصان للآثار عرفه التاريخ (Wilson, J., 1964, 26F. Caram, C. W., 1954, 116F).

لم يكن هناك وقتها قانون يمنع خروج الآثار من مصر، وكان التواصل هم أبطال هذا العصر. وهكذا توزعت أعمال القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين بين نهج منظم وهائل لثروات مصر الأثرية، فزادت أغلب متاحف العالم بالقطع المصرية وأصبحت تمثل فيها أناساً كاملة تمثل العديد من القاعات، وبين جهد آخر علمي قام به رجال مخلصون حاولوا أن يطوروا علم المصريات وأن يعيدوا كتابة تاريخ مصر القديم.

ولمئات أوروبا وأمريكا بما يطلق عليه الإيجيبتولوجيا أو الهيس بالمصريات. وأصبحت أممية أي مختلف غربي أن يحصل وبأي ثمن على رأس فئال مصري قديم أو مومياء من أي أسرة أو بعض تماثيل للشوابيت. وفي المقابل فقد ازداد علم الاستشراق ثراء بكتابات عديد من الرحالة أمثال بريس دافن وفولتي وأميليا إدواردز وروبرتس وغيرهم كثير. أما أحمد كمال خريج مدرسة للسان المصري فقد حاول جاهداً أن ينشئ معهداً مصرياً لدراسة الآثار ولكنه مات قبل أن يتحقق حلمه بهام واحد.

## ٤ - الموت

### والخلود

#### في حياة

#### المصري القديم

لم يكن هناك وطن على وجه الأرض تبدو فيه الحياة جذابة ومرغوبة مثل الحياة في مصر القديمة. وعلى ذلك لم يكن هناك غربة في مدى تشبع المصريين بالثقافة

السمقية تجاه الموت وتخصيص كثير من ثرواتهم لابتكار الوسائل التي تستطيع هزيمة الموت (Gardiner, A. H., 1935, 6). وقد حاول هذه الوسائل عديدة ومنها تقريده لمقبرته باعتبارها أهم من بيته وملأها بالصور والصور التي تحفظ اسمه من الضياع. وقد تجلب المصري القديم غالباً كلمة الموت واستعاض عنها بكلمات مثل، أولئك الذين في العالم الآخر، أو، المستحقين البركة، أو، الذين ذهبوا بعيداً (Dawson, W., 1929, 5F). كما أنه كان يعتقد أن الرفاة لا تحل إلا انتقال للموتى من عالم الأحياء إلى العالم الآخر وهو العالم السفلي، مملكة أولمبيس وهناك بحث جديد وحياة جديدة. وكان الاعتقاد الجازم بأن هناك حياة في القبر أمر تركده النقوش العديدة التي توضح مخاضة الموتى إلى الأحياء (Garnot, J., 1937, 60F, 1928, 5F). كما يؤكد أيضاً حرص المصري القديم على أن يحفظ جسده سليماً تاماً، لذلك فقد كره المصري ركوب البحر خوفاً من الفرق في اليوم والموت بعيداً عن الوطن (Nibbi, A., 1975, 41). بل تحدثنا قصة «سحوي» الشهيرة من الدولة الوسطى برغبة سحوي للمنى عن وطنه لملءه للفرعون، يزعم أن يعفر عنه ويأمر له بالعودة إلى وطنه ليدفن هناك (سليم حسن، ١٩٩٠، ٥٤) ولإصرار المصري القديم على فكرة بعثه وخلده، فقد شيد قبره دائماً من الأحجار الصلبة، بينما كان بيته في الغالب من الطوب اللبن، ومده دالماً بداخل خاصة اعتقاداً منه بأن روحه سوف تزور مقبرته في ساعة معينة، والتي رسمها في بعض الأحيان وأسماء «الكاء» أو القربين. ويبدو أن هذا التراث المصري القديم قد بقي عبر الأجيال فلا تزال فكرة الأخ والأخت للإنسان المصري أسفل الأرض عالقلة بالآدمان (Blackman, W. S., 1927, 69). وكان على المصري القديم أن يتأكد من أن نسله وأقاربه سوف يقومون بتقديم القرابين إلى روحه حتى يستطيع أن يبعث من جديد. ولزيادة التأكيد على هذا الموضوع فقد رسم على

مقبرته كل صولف هذه القرايين كما أمد نفسه بعددين من اللصوص الطغسية التي تغيرت أسماؤها عبر العصور وإن تطابعت كلها في أنها قد دونت لصالح تبرة المتوفى وجعله من الأبرار ولكي يلقب بمملكة أوثرى في العالم الآخر (Bonwick, 1956, 47). فكانت هناك لصوص خاصة بتخيل فيها أن المتوفى يقف أمام آلهة أقاليم مصر الألتين والأربعين ليقدم صكا واعترافا صريحا بأنه إنسان محب للخير عولف يساعد الليتامى والمساكين وينفى عن نفسه كل الصفات المذمومة (Allen, T. G., 1960, 196, Budge, W., 1894, pl.3).

ولقد كان الحفاظ على جسد المتوفى شرطاً آخر للحياة بعد الموت (تشرنى، ع، ١٩٨٧، ١٧٦). وقد لاحظ المصري القديم في العصور المبكرة قبل بدء الأسرات أن دفن جثث أعداد داخل الزمال الجافة تحفظها من التحلل (Murray, M. A., 1956, 87F). ولذلك فكر المصريون القدماء في تطوير عمليات التحنيط حتى يحتفظوا بالجسد في حالة طيبة ويحافظوا على ملامحه الطبيعية حتى تستطيع الروح أن تتعرف عليه. وقد أسندنا الكتاب الكلاسيكيون أمثال هيرودوت (القرن الخامس ق.م) وديودورس الصقلي (القرن الأول ق.م) بكتابات شرحوا فيها عملية شليح الجسم لمدة من الزمن. ثم غسله وماله بكل أنواع الطوبى ولقه في لفائف من الكتان.

وقد أسفرت للبحوث التي أجريت على الموميات العديدة التي تم العثور عليها أن جثة المصري القديم كانت تجرى عليها ثلاث عشرة خطوة (Iskander, z., 1980, 18F) والتي تتلخص في أنه بعد إرسال جسد المتوفى إلى خيمة التحنيط (Demohue, V.A., 1978, 143) ويتم استخراج المخ والأحشاء من الجثة وتعقيمها وحفظها فيما يطلق عليه أوالى الأحشاء ثم تخفيف الجسد وهو أهم خطوة من خلال وضع الجسم وسط كومة من ملح اللتريون الجاف، والذي من خلاله يمكن امتصاص كل السوائل والرطوبة من جسد المتوفى وهو العامل الأساسى فى تدمير الجسم الإنسانى، ويقال إن هذه الخطوة

كانت تستغرق أربعين يوماً ومن هنا جاء ميراث ذكرى الأربعين المرجود في العصر الحديث، وبعد تكبيس الجسم بمواد الحشو ودعنه بالطيوب والراهم تبدأ عملية لف الجسد والذي نرى مناظر كثيرة مصورة له حيث يرتدى المحط قناع أظوييس ويقدم بلف جسد المتوفى (Bruyère, B., 1959, 41F) وتلقى بعض اللصوص الدينية خلال عمليات الدفن ووضع الحلى والتمائم ولب المومياة ويطلق على هذه اللصوص «الشعلاز أو الطقوس التحنيطية»، ثم تحمل المومياة في نعشها في موكب إلى المقبرة متبوعة بالمتحبين لتعبر للذل إلى القرب ويلبم دفنها وسط كل الطقوس الجنائزية المختلفة. وليس الكاهن أعضاء المتوفى ببعض الآلات ذات الشكل الغريب مطنا له وغبته في أن يعيد لأعضائه الحركة حتى يستطيع أن يرى بعينه ويسمع بأذنيه ويفتح فمه ليتكلم ويأكل ويحرك ذراعيه وساقيه (Montef, p., 1958, 321F) وقاله: «سوف تعوا مرة أخرى، سوف تطلق دالما، سوف تعود شايها مرة أخرى، ستعود شايها مرة أخرى وللأبد، (Sauneron, S., 1952, 44)

### ٣ - سرقات

#### المقابر

#### في مصر القديمة

انفص الإنسانية مقيمة دائما بالجش وجب اكنداز الأموال. ذلك يحدث دائما منذ بدء الخاتبة فالخير والشر يتجارران. ولم تمنح حرمة الموتى من أن يذلف ضحائف اللقوس في المصور القديمة إلى مقابر النبلاء أو الفراعنة لكي يستروا على الذهب المتراكم داخل بيوتهم الأبدية. وعندما قام جورج راوبزتر بحفائره في الجزيرة لكشف جوارى هرم للفرعون خوفو حفرة وجد بها الأثاث الجنائزى للملكة حتب حرس أم الفرعون، والتي كان من المفروض أن يكن هذا الأثاث موجودا بمقبرتها بجوار زوجها ستغرقى في دهشور. وهذا معناه أن اللصوص قد وصلوا إلى مقبرتها ونهبوها في حياة ابنها. وقد عثر على التابوت خاليا من المومياة وربما كان

هذا معناه أن للموظفين والنبلاء لم يجسروا على قول هذه الحقيقة للملك الفرعون خفية بطشه (Wilson, J., 1964, 166F) وقد حاول الفراعنة عبر العصور المختلفة أن يغيروا من طريقة بناء مقابرهم بعد تعدد هذه السرقات وبعد أن كانت مقابرهم عبارة عن هرم مكشوف وسط الساحة تخبر فراعنة الدولة الحديثة مكانا يسمى الآن بيهان الملوك حيث بدأ فرعون الأسرة الثامنة عشر تحتمس الأول الذي كان أول من اتخذ هذا الزاوى مقرا لمقبرته الملكية. وكانت المنطقة بذلك تعتبر أحسن مكان لإخفاء المقبرة حيث يقرن المهندس أنولى الذي أشرف على بناء مقبرة الفرعون الملك بنبوت لاجلته مقبرة في الصغر بنفسى ولا من أحد رأى ولا سمع، وقد تبعه في ذلك أغلب فراعنة الدولة الحديثة وكانت هذه المقابر تكون عادة من ممرات أو دهايز وغرف نحت في صخر الجبل تعتمد بعضها بعض الآثار والتي نحت لتضليل لصوص المقابر. ورغم ذلك فإن عوامل الانحلال التي سادت بعض فترات الأسرة العشرين أدت لانحرافات الموظفين السمولين عن تلك المقابر بحيث نهب أغلبها. وتطالعا عدة برديات من فترة حكم الفرعون رمسيس التاسع عن تقارير معانة الجبابة الملكية والتي أسفرت نتائج التحقيق عن أن السارقين كانوا مطمئنين إلى أن المستولون سيغضضون أعينهم طالما أنهم يأخذون لمن إغصانهم وسكرتهم. وكان الصراع بين حاكم شرقى وطية وحاكم غربى طيبة والسعد الإدارى بينهم سببا في كشف هذه القضية والتي عرضتها بردية أبوت. وقد تم فيها ذكر معلومات كثيرة عن المقابر التي سرقها اللصوص وموقعها في الجبابة (د. أحمد فخري، ١٩٦٠، ٢٨٧، pect, 1930, 15 f).

ومن الواضح أنه كلما كانت الحكومة قوية وصلبة في مصر القديمة، فإن هذه الجبانات كانت تدم بالهدر والسكية، والعكس صحيح عندما تضعف قبضة الفرعون على إدارته وموظفيه، يسود الفساد وتم الرشوة، ولأن إله لم تلج مقبرة واحدة تم العثور عليها في العصر الحديث من

اقتحامها بواسطة اللصوص سوى مقبرة الفرعون الصغير توت عتخ آمون.

#### ٤ - قصة

##### خبيثة

##### الدير البحري

##### الحقيقية.

عندما تولى كهنة آمون الحكم، وبدأت الأسرة الواحدة والعشرون، رأى كاهن آمون مدى الحالة السيئة التي وصلت إليها مقابر فراعنة الدولة الحديثة فقام بعملية أطلق عليها «تجديد دفن الملوك» باعتباره أن أسرة الكهنة قامت بتسمية بداية عصرهم باسم تكرار الولادة أو بمعنى آخر عصر للكهنة. وقد كان عليهم حينئذ أن يعيدوا تكفين هؤلاء الفراعنة ويضعوهم في توابيت جديدة ثم يصقلوا ما ظهر فوق هذه الأكتاف والتوابيت. واخترافوا مقبرة مهجورة كانت للأُميرة «أنهامي» في جبل الدير البحري والتي استولت عليها الملكة نفختسو زوج الكاهن الأكبر بيهنوج وتم وضع كل هذه التوابيت في سرية تامة في تلك المقبرة وكان ذلك كله حوالي عام ١٠١٠ ق.م.

وبشر حوالي ثلاثة آلاف عام وبأى عام ١٨٧١ حيث يهتدى أفراد أسرة هيد الرسول الذين يطلون قرية القرنة الحالية إلى بئر هذه المقبرة، ولصعوبة الدخول والخروج منها لم يستطيعوا نقل هذه التوابيت الكبيرة واكتفوا بسرقة بعض الجواهرين والبرديات والتماثيل وقاموا ببيعها في سوق العاديات.

وقد عرض على جاستون ماسبيرو العالم الفرنسي صورة بردية للملكة نجت من الأسرة ٢١ وأخرى لملكة تدعى حتت تادي واستطاع ماسبيرو أن يضمن أن لصوص قرية شيخ عبد القرنة قد عرفوا على مقبرة من الأسرة الواحدة والعشرين. فسافر إلى الأقصر وعرف أن أفراد أسرة عبد الرسول وهم عبد الرسول أحمد وأخوه مصد عبد الرسول قد باعوا هذه العاديات وهم يحتمون في مصطفى أخا عياد للتاجر الأقصرى الذي كان على درجة من اللدونة

ملكته من الحصول على حمولة ثلاث دول مثلاً للتصلي للبريطاني والبلجيكي والروسي (Romer, J, 1988, 129 f). وطلب ماسبيرو من داود باشا مدير قنا وقتئذ عمل تحقيق سريع مع أفراد تلك الأسرة فقبض على عبد الرسول أحمد وقام بؤزله إميل بروجش الأمين للمساعد لمحتف بولاق وقتها. ولكن عهد الرسول أنكر كل التهم، وتم الإفراج عنه بعد قضائه شهرين في السجن وذلك لعدم ثبوت أية أدلة عليه. إلا أن فترة سجنه وصوف للعذاب التي لاقاها قد أثبتت له ضيف مصطفى أخا وعدم قدرته على حماية خدامه.

وقد ظن بعضهم أن الموضوع قد انتهى بذلك وأن مصلحة الآثار قد هُزمت. ومن ناحية أخرى فقد طالب عبد الرسول أحمد أن يكون له النصف في محريات الكنز بدلا من الخمس وهدد بإفشاء البراذل لم تعجب طلباته. ورأى محمد عبد الرسول أكبر الأشرع بعد تلك المشاجرات أن إخوانه سيحولونه فرغب في أن يكون هو البائد بإفشاء السر فابن داود باشا بذلك، فقام بإبلاغ المدير إلى القاهرة.

وفي ١٠ يونيو ١٨٨١ قاد محمد عبد الرسول إميل بروجش وأحمد أفندي كمال إلى مدخل المقبرة حيث فرج الجميع بخبيثة تضم أربعين تابوتا معظمها لفراعنة الدولة الحديثة (Maspero, 1889, 511f) وعندما دخلها ماسبيرو بعد ذلك فرجى بأنه أمام موميالات عديدة لفراعنة كان يتم السماع عنهم مثل أحسن الأول ورعيسين الثاني وسقي الأول وقد استولت الدمشة على كل علماء الآثار في العالم عندما سمعوا بعد الموميالات وكان لابد من نقلها بسرعة خوفا من هاجمها والاستيلاء عليها، لذا جمع وكيل المديرية مائة فلاح وتم استخراج كل التوابيت في ثمانية وأربعين ساعة ووضعت في السفينة السماة المنشقة لتعبر عباب النيل إلى القاهرة. وعندما تم فك لغائف موميالات رمسيس الثاني

ومرتباج أمام الخديوي في يونيو ١٨٨٦ استغرب الحاضرون أن تكون هناك مومياء موجودة للفرعون مرتباج باعتباره فرعون الخروج لذا كان من المفروض أن تكون جثته في قاع البحر الأحمر. وقد استراح الحاضرون للتحقيق الذي أشار إلى وجود كميات كبيرة من الملح على جسمه واعتبروها من ملح البحر، وقد تركهم ماسبيرو في اعتقادهم ولم يشر إلى أن ذلك كان مخالفا في عمليات التحنيط من ملح للثرون (Wilson, J, 1964, 81 f) وقد كرم محمد عبد الرسول بخمسة مائة جنيه وعين رئيسا للتحفائر في طيبة وقد ساعد عبد الرسول رجال الآثار بعد ذلك بعشرات التوابيت في الكشف عن مقبرة أخرى تضم توابيت عديدة لكهنة آمون من الفراعنة المزخرفة والسفنة.

وقد كان اكتشاف تلك الخبيثة أهم حدث أفرى في نهاية القرن التاسع عشر، فقد رأى العالم كله عظمة الحضارة المصرية المتمثلة في سمود هذه الموميالات للزمن وأن فكرة التقدم عن الخلود قد تحققت بالفعل والقريب أنه توافق مع هذا الحدث ثورة عسائري المشهورة والتي انتهت بأسارى بعثرب الإنجليز لمصر في ١١ يوليو ١٨٨٢ وبداية الاستعمار الذي لم يرحل بعد ذلك إلا بالثين وسبعين عاما (Wilson, j, 1964, 66).

#### ٥ - كتابة

##### شادي

##### السياريو

##### المومياء

بعد دراسته للمدارس الفنية في الدراما المسرحية منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى بداية القرن العشرين وجد شادي نفسه قد ناه فيها وسط الكلام الكثير الذي قيل عن هذه المدارس وتلك المذاهب، حتى أصبحت تقاليدها وطقوسها تشكل سجا للغان يتقده. وعندما انتهى شادي عام ١٩٠٥/٦٦ من كتابته الأولى لفيلم المومياء اكتشف أن السياريو واقعيا نقلوديا (سمير فريد، ٧١/٧٢، ٧٣) مجرد حذرة جيدة الصياغة،

وذلك لأنه كان يفكر بالمعايير والمقاييس النظرية التي درسها أوصافاً طويلة. كانت كتابته الأولى للتعليم مجرد تطبيق عملي لهذه النظريات. وقرر أن ينسج هذا السيناريو ويبدأ من جديد على أن يكتبه هذه المرة من خلال أحاسيسه وأفكاره الشخصية الذاتية. والتبني منه لثقافة بفيلم رومانسي مغرق في المواقف الميلودرامية، فما كان منه إلا أن ألقي به وألقى بجميع الكتب التي تحدثت عن نظرية الفن ومذارسه بعيداً عن رأسه. وكان اعتراض شادي على ما وصل إليه هو أنه فنان أولاً وليس مؤرخاً أو ناقداً، ومعلمي نفسك للناس بقوانين ونظريات الفن والدراما أن يتقيد بها هو تقليدي وبالتالي تمثل موهبته ويعطيه ذلك عن إبداع ما هو جديد.

فالفنان لابد أن يرتبط بأشكال مسبقة ولا يعانى من صغر طموحه أو إرباب فكره يجره لأن يسلك طريقاً مفروضاً عليه بحكم قنمه وروسخه.

وعاد شادي ليكتب السيناريو للمرة الثالثة وقد أطلق عليه اسم «دفقا مرة ثانية» وخرج هذه المرة مختلفاً تماماً عن المراتين السابقتين ففي الكتابات السابقة كان يطل الفيلم هو شخصية الغريب، بينما انتهى في الكتابة الثالثة لأن يصبح شخصية جديدة هي شخصية ونيس التي دراما في الفيلم ولكنه حتى في هذه المرة لم يكن مقتنعاً بهذا السيناريو الثالث بسبب كثرة الأحداث والتفاصيل فيه والتي سلطت مفهوم الفيلم وغطت عليه حتى أصبح الفيلم مجرد قصة شخصية فرد محزنة، هو ليس بدافع يجعله يحمس لتصوير فيلم، وتركه للمرة الثالثة ووقف فترة عن الكتابة.

وعاد شادي مرة رابعة ليكتب الفيلم في شكل قريب من شكل القصيد الشعرى أو ما يمكن أن نسميه الشعر المرلى بمفهوم بول فاليسرى وهذا بدأ شكل الفيلم كما يريده يحقق في رأسه وبدأت الشخصيات تأخذ أهميتها الحقيقية ولكنها محكومة بإطار الشكل العام للفيلم بحيث تصبح أحد عناصره وبعيداً لا يصبح الفيلم قصة شخصية. وأصبحت بعض الأبيات الشعرية على لسان

الغريب هي المدخل الذي قاد شادي إلى هذا الشكل الأخير للتعليم وكانت هناك قصة حب بين ونيس وشخصية تدعى «صافية» تمكن الجدل، ولكن قام بإفلاتها قبل التصوير لأنه وجد أنها توقف تدفق الأحداث بالإضافة لعدم جدواها.

## ٦- الإعداد

### المسبق

#### عند شادي

#### عبد السلام

كان شادي هكذا دائماً بعد كل شيء قبل تصوير أفلامه، وهذا يعني زيارته للمواقع التي يرغب في التصوير فيها وزيارة منوه للتمهات عليها خلال ساعات اليوم المختلفة وبالتالي اختيار الساعة التي يرى أن الفيلم الحساس سوف يستقبلها بالشكل واللون الذي يفضلها طبقاً لهذا التوقيت التمثيل في زاوية سقوط أشعة الشمس ودرجة حرارة اللون.

ويمارس شادي إصراره نفسه على إعداد كل شيء من خلال مزج بين العناصر السينمائية التي سوف يشهدها داخل اللبلاوة وتلك الأخرى التي يصورها خارجه. وقد مزج على سبيل المثال بين مشاهد مكوب للتراثيات المصورة في الأقصر بين الجبال وأمام المعابد وبين مشهد مؤرهم في خرابب مبنية في اللبلاوة حيث أفراد القبيلة ينتظرون محاربين الهجوم عليهم (عصام على، ١٩٨١، ٢٤٨ وما بعدها).

ومن ناحية أخرى فلا بد أن تتمثل الشخصيات وتشكل في ذهن شادي من حيث مظهرها العام وملامحها وملابسها وحركاتها. وكان ذلك بالإضافة لمواقع التصوير المختلفة التي يتم رسمها في استكشافات محددة واضحة فبرزت أشكال الدهايا لتقديم تلك الشخصيات خلال تلك الخلفيات. وهكذا يطرح على الورق كل التفاصيل الدقيقة التي ينبغي أن تجسد كما كتبها شادي وكما عاشها قبل ذلك فترات طويلة حتى وضع خطوطها الصريحة على الورق.

وأكثر مثال على هذه المعالجة المصادفة ما تركه شادي قبل رحيله بالنسبة لقليله مسأة البيت الكبير، عن الفرعون أخناتون وكل التفاصيل التي حملها السيناريو الذي دونه، بالإضافة لعشرات الإسكتشات واللوحات التي ترسم بدقة شخصياته وأماكنه. والدقيقة المهمة أن الشكل المرلى والشعرى عند شادي عبد السلام لا يحقق بمجرد نظرة فنان تشكيلي رومانسي لموقع تصويرية أو اختيارية لأبطاله، بل يتم إيجازه نتيجة عرق أعوام من الجهد الطمى المدرب وصولاً لشكل الذي يفتنه ويحقق مفهومه الذي يريد إيصاله.

## ٧ - شادي

### وقراءة

### التاريخ

أ. بين الحقيقة التاريخية والفن الفنى: الفن يمنع المؤرخ أمام دلالات مهمة ربما لا نجد لها مثيلاً في المصادر التاريخية التقليدية فالمؤرخات التاريخية والوثائق والآثار والدرجات والمسكوكات، كلها تعيننا على الاقتراب من الحقيقة التاريخية المجردة. ولكن فنون النسل ولون الشكل هي التي تساعدنا على التكيف عن روح العصر فضلاً عن أن الشعر يمكن أن يكون مصدراً مهماً للحوائث التاريخية الخالصة. ويؤكد للفنان ما يمكن أن نسميه التسجيل الفنى للحدث التاريخي. وفي الحقيقة فإن للفنان يستخدم أدراثة الفنية وصياغاته الجمالية وينطلق من إصار الحقيقة التاريخية المجردة إلى شكل فنى يكون إطاراً لخياله ولكنه مع هذا يظل أسير الحدث التاريخي في سبائه لتمام بحيث يكرن عمله تسجيلاً لهذا الحدث على لحر ما (د. قاسم عبيد قاسم، ١٩٨١ - ١٩٨٢، ٦٦ وما بعدها) وفي الحقيقة فإن شادي قد استلهم الواقعة التاريخية التي حدثت في أواخر القرن التاسع عشر دون أن يلتزم حرفياً بتفاصيل الأحداث والشخصيات ولكنه في الوقت نفسه نفخ فيها من روحه الإبداعية فإذا الحدث التاريخي قد استوى كأننا حيا جامعا عبر العصور، ليس على صوره التاريخية الدقيقة ولكن في الإطار العام للحقيقة التاريخية فإذا

التاريخ بشخصه وأحداثه قد أصبح يعايشنا في حاضرتنا بل ويعبر عن هذا الحاضر بفضل ماتم بناؤه من جصور جعلت الماضي والحاضر يتداخلان بشكل يصعب تحديد مآله.

ولم يعمد شادي وهو يحكي قصته القديمة أن يغير إلا بعض التفاصيل التي تخدم رواه الفنية ولكنه لا يلمس علق الحقيقة التاريخية في سبيل الإبداع الفني فإن ذلك يعد تزيفاً للتاريخ ويؤدي بالعمل الفني عن خاصية أولية من أهم خواصه وهي الصدق.

#### ب - الدراما التاريخية والأحداث الجلية:

إن استقصينا الأعمال العظيمة التي كتبها كبار المؤرخين ألدنيا في معظم الحالات أن ثمة حادثة خطيرة قد استثارت عند أولئك المخرجين استجابة اتخذت شكل محاولة التشخيص التاريخي لتلك الأحداث. وقد يكون هذا الحدث مما شاهده هم بأنفسهم أو شاركوا فيه بدور فعال، أو قد يكون حدثاً طواه الماضي لكن لا تزال انعكاساته تشير استجابة عقل المؤرخ للعناصر وفي أكثر الحالات تستدعي كوارث التاريخ للكثير من المؤرخ أودع جهوده ذلك لأنها تتمدى فزعة التناول الطبيعية في الإنسان (فؤاد محمد شبل، ١٩٦٨، ٩ وما بعدها).

ومن المؤكد أن شادي قد اختار أهم الأحداث إثارة في القرن الماضي وبني عليها قصته الدرامية. فاكشاف خبيثة الدبر المصري عام ١٨٨١ تسوق بهراحل من الناحية العلمية والأثرية المطور على مقبرة توت هنخ آمون عام ١٩٢٢ هذا إلى جانب المعنى النفسي الكبير الذي حملته قصة هذه الترميمات وتحديداً لكل منسوب الزمن، فهي التفتت من مقبرة إلى مقبرة وتم انتهاك حرماناتها عدة مرات ولكنها في النهاية صمدت وتمتعت معها كلمات كتاب الموتى كما جسدها شادي مؤكداً لها أنها سوف تهب من جديد (عبد الرحمن أبو عوف، ١٩٧٥، ٥٣ وما بعدها).

#### ج - الجبر والاختيار في الدراما التاريخية:

هناك فكرة أن غاية الله تبدو وكأنها تفرض خطة موضوعية معينة على التاريخ دون مراعاة لأهداف الإنسان الشخصية. ويفسد هذا التعارض إلى فكرة أنه ليس لأهداف الإنسان تأثير ما على سير التاريخ وأن الطبيعة الإلهية - وحدها - هي القوة التي تحكمه - ويخلص تويلبي إلى نظرية لتقارن الطبعي حيث إن هناك أحداثاً من وجهة النظر العلمية البحتة، أحداثاً يقف بعضها بعضها ومن ثم لامناص من أن يعترف للمؤرخ بالدور الذي تؤديه المصادفة والأحداث غير المنظورة في تطور مسائر البشرية (فؤاد محمد شبل، ١٩٦٨، ٩٨ وما بعدها).

ويبدو أن شادي خلال طرحه لقضية فيلانه قد ربط بشكل جبري بين التقاليد وما تمثله (قوية العريات) وبين مطالب التقدم (بعثة الأفندية) ويوضح أن ذلك الثلاثي لن يتم دون مصادمات ولكن لا يخفى أن هذه الولادة للسرعة التي أسفر عنها ذلك اللقاء الجبري لا يستعاض عنها لكي تظهر ثقافة وحضارة جديدة (Hennebelle, 1973, 47, hennebell, 2791).

#### د - تقديم الشخصية التاريخية:

إن الظروف المتاحة لجمع المعلومات عن الشخصيات البراقة مثل الملوك والزعماء والشخصيات السياسية والعسكرية أسب بكثير من جمع المعلومات عن سائر الناس من الطبقات الاجتماعية الأخرى وقد ثار الجدل في البحث التاريخي حول القضية التالية: هل يصنع العصر البطل أم أن البطل هو الذي يصنع عصره؟ ويتفق بعد ذلك دور المؤرخين في محاولة جعل التاريخ السياسي عاكساً بقدر الإمكان لحياة الناس العاديين من رجال ونساء مهما تباينت فضائلهم وشرورهم وبالتالي يتم توسيع النائرة الضيقة والموقوفة على فئة قليلة (د. سيد الناصري، ١٩٨٢، ٥٢ وما بعدها).

وإذا تتبعنا الأفلام الروائية التي تتناول التاريخ في السينما المصرية لوجدناها بلا

استثناء تتناول الشخصيات البراقة في التاريخ المصري مثل شجرة الدر وصلاح الدين الأيوبي وكليوباترة ومصطفى كامل (مصطفى درويش، ١٩٨٤، ٤) إلا أن شادي لاختار أبطاله من الأفراد العاديين. أفراد القبيلة وعلماء الآثار ورؤساء العزاس .. ذلك أن موضوع التاريخ بالنسبة لشادي يعني تركيزه على سلوك الإنسان في فترة ما مع عدم اهتمامه بالإطار الشكلي للتاريخ.

فلنست قصته بحث التاريخ في تفاصيله العلمية فالأحداث في فيلم المومياء تدور في صعيد مصر عام ١٨٨١ ولكنه تعتمد التخريب في اللغة والصوت والتكوينات سواء في الطبيعة أو الشخصيات. لذا فالفيلم أبعد ما يكون تاريخياً عن الحياة في صعيد مصر في هذه الفترة. ونجد أن تركيز شادي الإنسان العادي في إطار الطبيعة حيث لا زمن محدد، ولكنه شخصية في يوم معين من تاريخ الشخصية المصرية كلها وبهذا الأسلوب لا نستطيع أن نفرص بين تاريخ هذا اليوم وتاريخ الشخصية ككل. وهو لا يتناول الشخصية بمفهوم أخلاقي أو سيكولوجي ولكنه ينظر إليها بمفهوم تاريخي، ولذا فهو يسعى إلى تناول الشخصية المصرية في يوم معين من تاريخها من أجل تحليل موقعها في هذه اللحظة التي تمر بها.

#### هـ - التاريخ والروح القومية:

يذكر لامبريخت أنه من القواعد الأساسية لكل تقدم تاريخي حدوث لزيادة في تركيز الحياة الخلاقة للروح أثناء سير التقدم المتعلم بمعنى زيادة الجوانب الواضحة لهذه الروح، فإن هذا التركيز الذي افترض أنه يكشف عن المعنى الحقيقي للاتجاه التاريخي وهنقه. ويرى بوركهار - يجب أن يفهم تماماً أننى لا أنظر إلى التاريخ كشئ رومانتيكي لا يؤدي إلى غاية، بل أراه تغيرات وتقلبات تدعو إلى الدهشة وكشفاً جديداً دائم للجنة للروح. وبواسطة التساريخ أقف على هذه العانة من العالم وأمد ذراعي نحو الصنيع الأصلي لكل الأشياء. وهكذا يبدو التاريخ لي كشعر يمكن أن يحاط بواسطة الحسد (كاسبرزا د.ت، ٩١).



ويقدم شادى عيد السلام هذه الروح القومية من خلال فيلمه الذى يمرض زمن فلبى لى أكثر من ٢٤ ساعة تقال لحظة رعى أو مضمير لم يلحنج بعد وذلك عام ١٨٨١ أى قبل عام من الزحف الاستعماري الإنجليزى على مصر عام ١٨٨٢ (Achouba, a, 1976, 13). لقد كانت رسالة المومياء فى الجوهر هى البحث عن جذور مصر فى قلب الثورة الوطنية (د. أنور عبد الملك، ١٩٨٦) . وذلك من خلال اتساع الشخصية المصرية الذى جعلها شادى تتلخص فى النهاية من خلال كلمات كتابه المسمى «أنهى فلان تغلى» لقد فويت باسمه لك بعش، (د. أنور عبد الملك، ١٩٨٦).

لقد أراد شادى من خلال سرده الدرامى أن يبرجه رسالة تمنى أن ذلك رمز لإعادة اكتشاف مصر بعد قرون من الحكم الأجنبى وامتلاك شخصيتها كمواطن متميز، بقرينة مصرية تسلم ذاتها من ميراثها الفرعونى (Douglas, a f.m, 1986, 56) وتؤكد على مدى عزافتها (Clang, c.m, 1978, 92) . لقد خرجت المرمياوات أخيراً من مرقدتها بعد قرين طويلة من التحلل والانحلال وهو الذى نتج عن الانفصال بين الشعب الذى يمتلك كنزاً حضارياً عظيماً وبين المثقفين القلة الذين تسلبوا بالهمجية والطغى وكان شادى يبيد أن يربط هذا المسمى بتاريخ مصر المعاصر (Hennebell, G, 1970) . إن للتاريخ الذى يجهد شادى نفسه فى تقديمه خلال فيلمه هو فى النهاية بحث عن الهوية المصرية والروح القومية (Shafik, 70, 1994) . ويبدو الفيلم بالنسبة للمرء كما لو كان يراقب مقبلاً مستقبلاً والذى يحسن فى النهاية أن يسفر ذلك عن سره المهم (Malcolm, D., 1972).

## ٨ - اللغة

### السينمائية

#### فى فيلم المومياء

##### ١ - الصورة التشكيلية عند شادى

يعيد شادى عيد السلام خلال صنمه لقليله تقديم تقاليد الفن المصرى القديم دون

ادعاء أو اصطناعية فى الأسلوب. فيقدم شادى لقطاته لدراما ونحن فى صالة العرض وكأننا ننقلنا إلى داخل جدران المقابر العديدة أو بين أطلال تلك المعابد التى صور بين أعمدتها. وتحيط بنا بساطة أسرة من خلال الصورة السينمائية التى نراها ولتى تشي بثقافة صاحبها المالية فى فهم الفن المصرى القديم والتعبير عنه بلغة سينمائية مرهقة من خلال عالم سينمائى كامل يحتوى على كل العناصر المستعمدة لملايين ديكورات وأحدثات الفن (Shafik, 70 1994) . (Betteimi, 1973, 51) .

وكما لم يكن للفنان المصرى القديم معنى بتصوير إحصائياته الزمنية فى لحظة معين بقدر ما كان يتم وإبراز ما يراه من العقاق «الخالدة» لذلك لم يصور الظواهر المعارضة ولكنه صور ما توقع استمراره إلى الأبد (الرد، سيريل، ١٩٩٠، ١٦) ، فإن شادى اتبع نسق أسلافه واتصاف مع مثليه والخلفيات المعطلة بهم كأنهم صور جدارية خطط للفنان المصرى القديم فى تسطيع مناظرها ذات ثلاثة الأبعاد، رغم انقطاع علاقة المتلقى المصرى عن الفن التشكيلى (عصام على، ١٩٨٦، ١٤٤) فإن شادى قد استطاع أن يصل بسهولة إلى عين المتفرج المصرى من خلال القواعد للرصنة لوضع أشخاصه فى مراكز الاهتمام والرسائل التقليدية من تباين وتكيد وخلافه (Baldinger, 1960, 306) . وبالحس المصرى لتقديم من خلال دمج الأشخاص بالبيئة المحيطة بهم بحيث يصبح كل ذلك فى نسج واحد متكامل له هارمونيته واتساقه (Benoit - Levy, J., 1946, 145) . ولأن أحدث الفيلم كلها تتم خلال دورة كاملة أى نهار وليل، ولأن ذلك كله يجرى عام ١٨٨١ قبل دخول للكهرباء مصر، فإن مشاهد للليل إذن تم تصويرها دون استخدام أية إضافة صناعية فإن تستقبل الطبقة الحساسة على الفيلم أى شيء لعدم توفر الإضاءة ، ولذا تم استخدام الإضاءة الصناعية فسوف يطلع عن ذلك خلال حادثة على الأرض تشي بإحساس للكهرباء وهو الذى لا يريده شادى على الإطلاق . وكان شادى يرغب فى تصوير

مركب التوابيت المهيب دون هذه الظلال على الإطلاق لم يظهرها فوق السفينة محاطة بالأضواء كأنها تلمن من مقدم القرن العشرين .

وكان الحل هو تصوير هذا المشهد فى لحظة صغيرة للغاية بعد لفروب مباشرة حيث يفتنى قرص الشمس ولكن تفتى أطلعه فى السماء ، فيبقى ضوء الشمس دون احمراره . ويمتد هذا المشهد على للشاشة حوالى عشر دقائق ويشمل حوالى ٢٨ لقطة ولم يكن من الممكن تصوير هذا العدد من اللقطات دفعة واحدة فى يوم واحد . لذلك تم عمل نظام معين لتصوير لقطة واحدة كل يوم فى هذه اللحظة بالذات وذلك حتى يتم الاحتفاظ باللين الواحد المشهد كله (هاشم للناس، ١٩٧٧، ١٠٥) .

وقد خطط شادى لفيلمه فى البداية على أساس أن يتم تصويره بنظام الأبيض والأسود ولظنرب إنتاجية جاءت بعد ذلك تحت الموافقة على أن يستبدل ذلك بالفلم ملون . ورغم استخدام نظام الأفلام الملونة فإن شادى عيد السلام يحس للتشكيلى العالى لم يستخدم اللون إلا عند احتياجه له مرتين أو ثلاث مرات فى الفيلم . فى بداية الفيلم فى مشهد اجتماع علماء الآثار كانت الساندة التى يجتمعون عليها مغطاة بجوخ بلون أخضر ، ويرتدى العلماء الطرابيش الحمراء والباقى ألوان داكنة لبدلهم . وفى مشهد جنازة الأب لا لرى إلا الجلابيب السوداء والشواهد البيضاء ولكن بعد دفن الأب تتداخل بلالات اللون البنفسجية وهى لون يجبر عن شعور حزن الابن وليس تها أبه ، وكان استخدام اللون هنا موطفاً لأن المشهد كله صامت وأصبح لون اللون هو السمك الوحيد هنا . وفى مشهد ظهور «زينة» نراها ويواجه أسود يلحظه الهراء فيكتف عن جلبابها البرتقالى الموشى ، وقد استخدم هذا اللون للتعبير عن معنى «جميلة المنطلة» ، وأغلب مشاهد الفيلم تتم فى الليلية وحتى يمكن التحكم فى اللون المطلوب للتصوير والآثار والتجهيز الصورة فإن ذلك يعتمد على اللحظة التى يتم فيها التصوير وذلك لاعتبارات زاوية

مقوط أشعة الشمس وكذلك درجة حرارة اللون فالشمس خلال دورتها تلون الطبيعة وقد حافظ شادي على ألوان الطبيعة تلك بأن قام بتصوير مشاهد الصباح في أوقات الصباح وهكذا باقي الأوقات . كانت حركة الشمس اليومية هي التي تحكم عمله وعلى أساس حركتها يتم وضع جدول العمل حتى تتحقق وحدة اللون المطلوبة (هاشم النحاس ، ١٩٧٧ ، ١٠٤ وما بعدها ، Bobker, L.R, 1977/78).

ويفضل شادي غالبا استخدام حركة الكاميرا على حركة الممثل (هاشم النحاس ، ١٩٨٦ ، ١٨٤) ذلك لأن حركة الكاميرا هي عين المسترجع وهي التي تعطي التأثيرات العميقة والخاصة بالحكي الدرامي الذي يطرحه (Betteimi, 1973, 96) وعندما تتحرك كاميرا شادي وتتابع أشخاصه فإن إيقاع الحركة يتسم بالبطء والرصانة لأن ذلك هو إيقاع المجتمع المصري الزراعي العريق بل أحرق المجتمعات الزراعية (سمير فريد ، ١٩٧٥).

#### ب - الأداء التمثيلي :

إن اختيار الممثل وشكله وملامحه هي الخطوة الأولى لإسعاد الجمهور أو شقائه بالسود الذي يراه (Brandy, L, 1976, 201 F) وكان شادي في اختياره لممثليه يفضل المديد منهم ، فالممثل الجديد لديه فترة أكثر على التخلص من عوامل قصوره وأخطائه التي لم تثبت بعد يمكن التتبع الذي لديه لزماته التي من الصعب أن يتخلص منها (هاشم النحاس ، ١٩٨٦ ، ١٨٤) ومن الأساسيات عند شادي اختيار ملامح الممثل التي تعبر كثيرا في رأيه عن الشخصية التي تلعبها في حياته بعض النظر عن بعض القصور في الأداء . فالقوام والملاح والخطوة أشياء تشد نظره وبالتالي يوظفها بالطريقة الصحيحة . ومن الجدير بالذكر أن دور زينة كان مكانا في السيناريو وعندما تلبث نادبة لطفى أن تقوم بالندور وجد شادي أن قوة التعبير بعينها أقوى بمراحل من أية كلمة لذلك ألقى جمل الصور وجعل دورها كله

بدون كلمة واحدة (هاشم النحاس ، ١٩٧٧ ، ١٠٣) .

وقد اختار شادي وعلام الديوب كتابة الحوار باللغة العربية كأساس للحوار في الفيلم تجنباً لهجة الصعيدية التي سوف تغلف كل شيء بلوب وقاتي بغيبض عبارة على أخطأ الممثلين الغير المتفطرة (سامي السلاسوني ، ١٩٦٩ - ١٩٧٠ ، ١١) وصداة ما يخشى الممثلون للطلق بالشر والكلمات ذات الجرس الموسيقي (Berry, C, 1973, 101) ويبدو التفاوت في حلاوة النطق في الفيلم بين من تدرؤا على خشية السرح وغيرهم ممن لا مابقة لهم .

#### ج - الديكور والملابس :

احتوى فيلم المومياوات على ثلاثة ديكورات ثلاث مقابر مختلفة الأشكال قام بتصميمها وتنفيذها مهندس الديكور صلاح مرعي . في المقبرة الأولى نرى استخداما كمزول للقبيلة ولا نرى منها إلا قاعة فسيفساء جدارها الخلفي به بعض النقوش الهيروغليفية ولها سلم بأحدور يصعد لأعلى ولا نرى من خلالها إلا السماء كما أن لقاعة بابين بديوان لردتها أخرى . وتمثل تلك القاعة بالطابع مقبرة غير متكاملة مهجورة في شيخ عهد القفرة بالأقصر تقطنها عائلة ماريه كما هو مقترض والتي حورثها لكان للمعيشة ، ونجد شادي حريصا على ألا تتعدى هذه القاعة إلا على كنية خشبية صغيرة ومقعد ولا أخائلي قد صادفني مثل هذا للتخطيط المعماري لمقابر النبلاء بالبر الغربي ذي التخطيط إلا أن هذا التصميم المعماري دون تجنيه على تخطيطات مقابر تلك الفترة قد نجح في دخول الشخصيات وبخروجها وذلك بين الأعمام والعائلة في القاعة بأولاد المم في الزدعة وروفيوس في سلم الأحدور ووظفها بشكل سيمائي بليغ .

أما المقبرة التي استخدمها مراد كمزول له فقد أخذت شكل مصاطب الدولة القديمة وقد خطط شادي ومصالح لأن يستغلا عمارة تلك المقبرة في تقطيع لغات المشهد المركب الذي يتم بها من خلال أقسام مراد وزينة بويوس إلى الرعدة الثانية حيث يلتقي

ونيس مع أولاد المم إلى شق الحائط الذي يفتح على ردهة حيث تمارس فتاة مراد الرذيلة مع ابن المم . وتتصنع دقة تفاصيل تنفيذ تلك المقبرة ومحارطتها مثلما تبرز في مقبرة الخبيثة التي تحتوى على ترائب الذراعة والتي تم تنفيذها على مستويين وعمق كبير يعطي تفاصيل الحفر غير المكتمل في الصخر وتجسيدا لشكلها الحقيقي (Barsacq, L, 1970, 113).

ويرتدى جميع رجال القبيلة ونساؤها الملابس السوداء لتجود في انساق نام مع صخر الجبل المحيط بهم والتمثيل الجوانبي للشماعة الواقعة أو المعلقة على الأرض . ويبدو الغريب بجلبابه الأبيض غريبا بالمثل شكلا ومعنى .

#### د - أسلوب التوليف المستخدم :

على الرغم من أن سيداريو فيلم المومياوات المكتوب كان مليئا بانتقالات المزج بين المشاهد إلا أن شادي لم يستخدم هذه الوسيلة على الإطلاق ، واكتفى مرة واحدة عند نهاية مشهد لقاء ونيس بأبوب بأن أنهى المشهد بسواد حاله عند مرقب ونيس ثم بدأ المشهد التالي رويوس ضيق على الأرض بظهور تدريجي بطيء . ويبدو أن شادي قد تراجع عن استخدام وسيلة المزج - رغم سهولة تنفيذه لها بصريا في معامل إيطاليا - لأنها ربما تفقده إحساس دورة الـ ٢٤ ساعة التي يريد أن يجعلها تتدفق عبر أحداثه التي تجري بين جبال الأقصر ( سمير فريد ، ١٩٧٥ ) .

والتوليف المستخدم طوال الفيلم يتمشى مع عدم المتالة في الحركة وبساطة التمثيل فمن خلال أقل عدد ممكن من التقطعات يصل إلى المعنى بوضوح ويسر مؤكدا على معنى الإيجاز في السرد .

وهنا لا نجد مكانا لحركة غير مجدبة ولا لحظة بغير معنى في التصوير ، ومشهد مقتل الأخ الكبير بقسوته السريعة والبساطة أكبر دليل على ذلك (Cluny, 1976, 123, Cluny, 1972) ويحكم شادي في عنصر معدل السرد Pace من خلال حركة الكاميرا والممثل وسرعة اللقطة بالكلمات ورم

التصريف بشكل ذهلي متحود (Bobker, 1977, 179) فهو يعرض بحدوثه ذلت طابع تاريخي بها صراع بين مسارات الآثار وعلمائها وقد تفلقت الحدود إلى قصة بوابسية أو لم يعد شادي إلى التعريب في السرد بين المتفرج وبين ما يراه وكذلك أن يستخدم إيقاعا يمكن تشبيهه بالتصوير المغناطيسي بمعنى أن يجعل المتفرج يتأمل ويتعمق في رؤية الأشياء ، فالمعنى الذي تقدمه اللقطات يأتي من مجموع ترابطها مما وائس من خلال رموز شفرية يتغف بها لكل لقطعة (Cadbury, W, Poague, L, 1980, 190) وهو لا يستخدم ما يطلق عليه مونتاخ اللقائز بين المشاهد أبدا (Bellone, J, 1970, 203) بل إننا نجد تنقفا للأحداث في إطراد ودون توقف وهناك نوع من الشد الكهربى بين كل لقطة ولقى تليها بحيث مهما طالت مدة أى لقطة فإننا لا ننقد أبدا الإحساس بالتتابع المستمر (Taylor, J.R., 1970, 71-17).

وكما تثير الأسطورة فينا الخلود والنفرد خاصة في شادي الموضوح للشامل والخارج عن نطاق الموضوع والحدث الوقفي ، فإن فيلم (المومياء) يحمل زما سيديا خامسا ، نحن خلال درة اليوم هذه نس بان شادي يستدعى اللحظة التي تتحرك فيها الشخصيات بشكل مطلق ومجرد فيبدو أن كل شيء موجود في لا مكان ولا زمان (Clunny, C.M, 1973, 59).

وإذا كان على فنان السينما أن يستخدم الصوت السينمائي بشكل مؤثر من خلال تناقضه مع ما نراه (Beja, M, 1979, 23F) فإن شادي يقدم شريط صوت سينمائي ثم إعداده بشكل خلاق ، فنسمع غالبا أصوات الآخرين على وجوه المصممين فتبدو دائما هذه العلاقة للدائكية بين اللقطات وبعضها . بينما كانت أصوات الجرامد مثل سارية مركب المنشية أو عصافير المعبد أو الترح المحرية في مصاصب منزل مراد ، تمثل أصواتنا وظفت بشكل معبر فأصطت دلالاتها الإيحائية بحيث تضي عند سماعنا لها مرة أخرى عن أى إسهاب في السرد ، وعندما يقدم شادي لقطاته الصامتة فإنه عبارة على تركيزه على الإزهاص للدرامى

المصاحب لها يكسف للقطات تالية ملية بالمؤثرات أو الموسيقى (Bobker, 1977, Baldinger, W.S, 1960, 189 126).

## ٩ - قراءة في نص المومياء

### أ - سينما المؤلف عند شادي :

السينما عند شادي هي سينما المؤلف فهو يحب ترجمة رؤيته للعالم بالتكاميرا من خلال بحثه في عمق الإنسان المصري حيث يهيم في الشكل الخارجى للصورة لتلخيص حركته ومظهره وليس واقعية مظهره فقط (سمير فريد ، ١٩٧٥) . وقبحة المؤلف السينمائي عند شادي أنه ليس مجرد مخرج يمتلك البراعة التقنية ، فهو باختصار ليس حرقيا بل هو مسرل عن خلق شخصية الفيلم بأكمله ، شخصية متميزة عما سبق عليه من أفلام أخرى (عصام على ، ١٩٨١ ، ٢٤٦ وما بعدها) وعندما رأى العالم الغربى فيلم المومياء قارنوا بينه وبين ما شاهدوه للمسرح (سانتا جيت راي) ، في أول أفلامه الأب بالانفسالى (Robinson, D, 1970) مصطفى درويش ، ١٩٨٦ ، ١٥٠) وربما كان شيبيا أكثر للمخرج الياباني أكيرا كوروساوا الذي كتب أو شارك في أغلب سيناريوهات أفلامه (Beja, Bellome, J, 1970, 198, 182F) . ويضى هذا بوضوح أن شادي قد انطلق بعيدا عن سحر الحكاكة للتماز المستوردة عليه (كلونى ، ١٩٨٧ ، ٩٧) ورغم أنه استطاع أن يستوعب درويش الغرب جيدا إلا أنه حافظ على شخصيته التي تبرز واضحة إلى حد كبير (Cluny, 1972).

ويطرح بعض النقاد الغربيين في اعتبار فيلم المومياء استثناء في السينما المصرية ولا يمكن سوى مرابح مبدعه (مصطفى درويش ، ١٩٨٧ ، ١٣٩ ، مصطفى درويش ، ١٩٨٧ ، ١٠٧) ويخبر أنهم عثروا على كنز مخفون خلال هذا الفيلم يمكن لهم الروح القومية للشخصية المصرية كما لم تقدم من قبل . والقومية أو المحلية المصرية عند شادي ليست مرافقة للواقعية فهي تنبع من الفنان عندما يتخفهم ويستوعب

سيكولوجية وتاريخ الشخصية المصرية والتي يعتبر الجزء الأكبر من توكيفها متوارثات ورند أفعال متوارثة أيضا بدون تدخل الرعى . وهناك أيضا الإيقاع العام للحياة في الباد الذى يعيش فيه الفنان ، ذلك الإيقاع الذى ينتج عن موسيقى البلد ولغتها ومنهاها الطبقي وشكل المجتمع كخطام . لم يركن شادي إلى الواقعية المحلية في ثلثها وإنما جردنا من هذا الإطار روح يخلق فروعها مضيفا عليها عطر الزمن الفابر وتراجيديا الميرت (على شلى ، ١٩٦٩ ، ٦٧) . إن المومياء مثل قلعة الموسيقار الذى لا يكشف عن معانيه بسهولة ويوضح فهو ملئ بالتلميحات والدلالات كلما تأملته ازددت إدراكا لأبعاده وأصعاقه (كمال رمزى ، ١٩٧٥ ، ١٦٤) .

### ب - تقديم الشخصيات عند شادي

يتقدم شادي تماما عن أسلوب الثرثرة التي حملها تراث السينما المصرية ، ويؤكد على ذلك عندما يقوم بتقديم شخصياته لأول مرة . عندما نرى ونوس في مشهد جنازة أبيه ندرك للعلاقة العاطفية بين الأب والابن من خلال بثلات الورد البنفسجية التي أتيحت بجوار اللحد ومن فقرة الموسيقى التي نراها في لقطة قريبة له يبهذا يعطى شادي شحنة عاطفية تدفعنا لنفهم مأساة ونوس وصراعه الداخلي المطرد بعد ذلك . وعندما نراه واقفا بعد ذلك أمام هذا اللحد بعد أن أطلعه عمه على السر أو جلى في مشهد ما قبل بوحه بالسر لأحمد كمال يتم التأكيد على هذه العلاقة وتصبح وثيقة الصلة بما قبلها .

الشيء نفسه نراه عند رؤيتنا لأم لأول مرة وهي جالسة كملكة مهيبه فوق الأريكة الخشبية يحيطها العم والقرىب وأمامها الابن الأكبر . إنها ممثل العائلة الصارم والتي فقدت كل شيء وبفقدان بعلها ، ولم تلت جعل الحوار بكلمة واحدة تنطق بالأم . لأن شادي لم يكن فى حاجة إلى ذلك .

وعندما نرى أيوب لأول مرة فإن شادي يقدم من خلال سفينة المهجرة التي تأتي من خلف المنشية للدرس بجوار صفة النيل ، وهو واقف بجوار سور السفينة مطلا بعينه اللامعة

معبراً عن قوى الشر الهائلة ولكن في كبرياء شديد لا حدود له.

#### د - علاقات الشخصية بالمكان

إن المكان لا يترك ونيس في غريبه الرأجيدية، إذ يخترقه رجال الآثار الباحثون عن السر الذي يحمله ونيس بين صنوعه، يخترقون المكان بينما تراقبه قبيلته كظله، ولكن ونيس يسرع إلى السحابة القديمة يحتمى فيها من غرخته. إن المكان يتجاذبه ويحتويه ويساب داخله بكل جلاله وغرابه وصمته. ولا يفلت شادي وهو يصور ونيس داخل الرمسوم أن يركز عليه وهو يقف عند سماعة سفارة مركب الأنفدية فهدج وجهه قد أصبح قروق فحال بلا جسد داخل المعبد في تكوين سيخمانى أسر، وكان شادي يرشدنا إلى العلاقة الحميمة بين السلف والخلف.

وعندما يتم كشف السر فإن ونيس يوجب معابد أجداده محتميا بها فهذا هو عالمه ويجه في اللحظة نفسها القاهرى المصطف أحمد كمال، ولكنه فرق سفينة تطلق صبارتها عالوا (... بلد عاتم منهم) ويلتقي المصري مع المصري الآخر ولكن الاثنين مختلفان تماما ويهدم الانفصال صمخ وإن كان يرطعها نهر واحد وجبل واحد ولغة مشتركة، وهما يظنران إلى بعضهما دون كلمة طوال الفيلم حتى النهاية في مشهد البرح بالسدر، وهذا اللقاء هو الذي نتج عنه الاكتشاف (سامى السلامونى، ١٩٨٦، ٢٦) وعندما تتوجه سفينة الأنفدية بالبور بعد أن رقدت فيها تروبيت المومياءات نحس بتأثير هذا المكان ويصدمه المصطفى الذى أرسله شادى وكلمات البحث التى دونها على الشاشة.

#### د - مشهد التتوير

يهدر شادى شرقاً بأن يختم جميع أفلامه بمشهد طقسى تبدو فيه الأشخاص كأنهم يلقون كلمات الوداع الزائرة بل ويكتشف حكمة كل شيء ويلاغسه في حركات إلهامية تنتهى بشاشة متوهجة (الفلاح الفصح - أفان - جبريل الشمس) وبعد مشهد موكب اللرابيت في نهاية الفيلم من

كلاسيكيات السينما المصرية ولتى حشد فيها شادى علماء الآثار وونيس ورجال القبيلة ونسامها والحراس ووسط كل هؤلاء تتحرك أجساد للفراغة كأنه إعادة للموكب الجنائزى المصور في عديد من مقابر البر الغربى والذي شغف المصرى بنقشه على جدران مقرة الأبدى.

ويبدو هذا المشهد كله وكأنه ترجمة لفة سينمائية رصونة ورفافة حس تشكيلية للكلمات التى تم إلقاؤها داخل مقبرة الخبيثة وأحمد كمال يماين للرابيت:

**جئت أعنى بك وأحميك من ذلك الذى أصابك بالأذى**

**هاهى عظامك تتجمع وقلبك يعود إليك**

**وأعدائك تحت أقدامك يسبحون هائت فى صورتك الجميلة**

**تحيا وتبعث كل صباح شيئاها من جديد**

(Piamkoff, A., 1977, 67)

ومن خلال قطرات ندى الحجر وتحبيب لهما القوية المكموم والتمية العسكرية التى يقيها حراس الجبل ونظرات الرلح على وجه ونيس المبهتد وتوهج أضواء سفينة «الشمشة» تتحقق معجزة البحث.

#### ١٠ الفيلم

##### السالب

##### الأصلى

##### للمومياء

قام شادى بتصوير فيلمه عام ٦٨ - ١٩٦٩ على فيلم سالب أصلى، ونسوان كوداك 5254، وتم تحميص الفيلم وطبعه بمعامل تكوسناميا بإيطاليا وقتها وقد تم حفظ السالب الأصلى (الليجاتيف) بذلك المعامل بعد أن تم إرسال نسختين من للشرائط السالبة البديلة للفيلم نفسه حتى يمكن طبع نسخ موجهة فى المعامل المصرية عند الحاجة لذلك.

ونتيجة لعدد مرات طبع للفيلم للكثيرة نتيجة للتسويق، تلتف نسخة سالبية بديلة تماما بينما تمزقت عدة فصول من النسخة الثانية

وهو أمر غير خطير طالما أن السالب الأصلى سليما. وقد شاء التقدر أن يتم نقل هذا السالب الأصلى من معامل إيطاليا إلى مصر عام ١٩٨٨ ومن وقتها تم طبع نسخ عديدة منه للعرض المختلفة، وهو الأمر الذى يدفعنا للتعلق الشديد على مصير هذا الفيلم الذى لا يمكن تمويضه بحال من الأحوال، أو جرى له تلفيات - لا قدر الله - فهناك ضرورة ملحة لعمل سالب بديل له بأقصى سرعة وحفظ هذا السالب الأصلى بطريقة علمية سليمة، وإلا فإننا بعد عدة سنوات سوف نفقد تماما هذا الأصل بطريقة أو بأخرى وقتها لن يطلع القدم ولن يغفر لنا التاريخ ذلك.

ولا يبقى إلا أن أقول إنه رغم مرور هذه السنين الطويلة على إنتاج هذا الفيلم فإنه يبقى دائما علامة مهمة فى تاريخ السينما المصرية وعندما جاء جان لويسكور رئيس الاتحاد الفرنسى للدرسينما الفن والتجربة إلى مصر اختاره ليكون فيلم الافتتاح لدار عرض جديدة فى «كان» ثم عرض بعد ذلك فى مهرجان بادوا بإيطاليا عام ١٩٨٢ مع أفلام كثيرة من إبداع مخرجى قارتنا الإفريقية ويخرج مشروجا بالجائزة الأولى (مصطفى درويش، ١٩٨٣).

ويبقى سحر المومياء عالقا دائما بقرنا وقربنا. وعندما يبدأ عرضه نصفى لكلمات البداية.

**يا أمير الليل والظلام**

**جئت لك روحا طاهرة**

**فهب لى فما أتكلم به عندك**

وقد تكلم شادى فأفصح فأصفيها وأبصرنا وعطرا على هويتنا. ■

#### مراجع

##### المقال

د. أحمد فخري، ١٩٦٠، مصر الفرعونية: الأناجلو.

إداريز، أ.أ. س، ١٩٥٦، أسرار مصر، ترجمة مصطفى أحمد عثمان، مشروع الألف كتاب ٩٩.

المصرية، آفاق عربية، أنبل من ص ٩٧ - ١٠٥ .

Achouba, A. 1976, L'oeuvre de shadi Abdel Salam, Cinema Arabe, Mai-June, No3, pp. 13-16.

Allen, T. G., 1960, The Egyptian Book of the dead, Chicago Baldinger, W. S., 1960, The Visual arts, Holt, Rinehart and Winston Inc.

Barsacq, L., 1970, le Décor de film, cinema club, segers, Paris.

Beja, M., 1979, Film and Literature, New York.

Bellome, J. (ed.), 1970, Renaissance of the Film, London Bemoit-Levy, J., 1946, The Art of the Motion Picture, Toward-Mocaun Inc.

Berry, C., 1973, Voice and the actor, London.

Bettetini, G. 1973, The language and technique of the Film, Paris.

Blackman, W. S., 1927, The fellahins of Upper Egypt, London.

Bobker, L. R., 1977, Elements of Film, 3rd ed, New York.

Bonwick, J., 1956, Egyptian belief and modern thought, Colorado.

Brandy, L. 1976, The world in a frame. What we see in films, Anchor Press.

Brugère, B., 1959., La tombe No1 de Sennefjem, MIFAO, 88.

Budge, W., 1894, Facsimile of the papyrus of Ani in the British Museum, London.

Cadbury, W. Poagne, L., 1882 Film criticism, 40 wa state Univ..

Ceram, C. W., 1954, Gods, Graves and scholars, New York.

Clany, C. M., 1972, La Momie, Dossiers du Cinema, Film II .

Clany, C. M., 1973, Chadi Abdel Salam. Un Cinema different, Cinema 73, No182, pp. 58-63.

على شش، ١٩٦٩، الموسىء والسنىما الجديدة، الإذاعة والتلفزيون، العدد، ١٨١٥، ديسمبر.

على مبارك، ١٣٠٥هـ، الخطط التوفيقية، ١٦، برلاق.

فؤاد محمد شيل، ١٩٦٨، منهاج توينى التاريخى، المكتبة الثقافية رقم ٢٠٩

د. قاسم عبده قاسم، ١٩٨٢ - ١٩٨٦، الشعر والتاريخ، المجلد التاريخى المصرى، المجلدان ٢٨ و ٢٩، ص من ٦٥ - ١١٦ .

كاسبر. أ. د. ت، فى المعرفة التاريخية، ترجمة أحمد حمدى محمود، دار النهضة العربية.

كلوى، كلود ميشيل، ١٩٨٧، الظلال والأطياف فى قاموس السينما العربية، الهلال، نوفمبر، ص من ٨٧ - ٩٧ .

كمال رمسى، ١٩٧٥، الموسىء، أنيس فلن نوت، الطليعة، مارس، العدد ٣ السنة ١١، ص من ١٦٤ - ١٦٦ .

مصطفى درويش، ١٩٨٣، كيف تحول النجاج إلى فشل، صباح الخير، عدد ١٧، ١٤٥٤ نوفمبر.

مصطفى درويش، ١٩٨٤، السينما واللوى بمسيرة التاريخ، اللون، السنة الخامسة، العدد ٢١، يناير، وأغسطس، ص من ٤ - ٩ .

مصطفى درويش، ١٩٨٦، السينما العربية فى أعين فرنسية، الهلال، أغسطس ص من ١٤٦ - ١٥١ .

مصطفى درويش، ١٩٨٧، ثورة وسنىما لم تكتمل، الهلال، يوليو ص من ١٣٢ - ١٣٩ .

مصطفى درويش، ١٩٨٧ (أ)، سنىما مفترى عليها، الهلال، نوفمبر، ص من ٧٦ - ٨٢ .

هاشم النحاس، ١٩٧٧، شادى عبدالسلام ومحاولات فى تأسيس السينما

الدر، مبريل، ١٩٩٠، الفن المصرى القديم، ترجمة د. أحمد زهير، هيئة الآثار المصرية .

د. أنور عبدالملك، ١٩٨٦، شادى عبدالسلام، مجلة اليوم السابع، ١٠ نوفمبر.

د. أنور عبدالملك، ١٩٨٦ (أ)، أنيس فلن تفتى، مجلة اليوم السابع، ٨ ديسمبر.

تشرنى، ياروسلاف، ١٩٨٧، الديانة المصرية القديمة، ترجمة د. أحمد قدرى، هيئة الآثار.

سامى السلاسونى، ١٩٧٠/٦٩، الموسىء، نشرة نادى السينما الموسم الثالث العدد ٨، ص من ١ - ١٦ .

سامى السلاسونى، ١٩٨٦، شادى عبدالسلام حوار لم ينشر أبداً طوال ١١ سنة، الإذاعة والتلفزيون، العدد ٢٦٩٣، ٢٥ أكتوبر.

سلم حسن، ١٩٩٠، الأدب المصرى القديم، مطبوعات كتاب اليوم الجزء الأول.

سمير فريد، ١٩٧١/١٩٧٢، حوار مع شادى عبدالسلام، نشرة نادى السينما، عدد ١١، ص من ٢٠ - ٢٤ .

سمير فريد، ١٩٧٥، الموسىء نقطة تحول فى الفيلم المصرى، جريدة الجمهورية، ١٣ فبراير.

د. سيد أحمد الناصر، ١٩٨٢، فن كتابة التاريخ وطرق البحث فيه، دار النهضة العربية.

عبدالرحمن أبوهوف، ١٩٧٥، حوار مع المخرج شادى عبدالسلام، البيان (الكويت) العدد ١١٣ ص من ٥٢ - ٥٥ .

عصام على، ١٩٨١، حوار مع شادى عبدالسلام وملاح مرعى، لشرة نادى السينما، العدد ١٦ لسنة ١٩ النصف الثانى ص من ٢٤٧ - ٢٤٩ .

- Piankoff, A, 1977, The Shrines of Tutankh Amon, Princeton Univ.
- Peet, T. E, 1930, The great tomb Robberies of the twentieth Egyptian dynasty, Oxford. Text.
- Robinson, D, 1970, Venice film festival-3, Then and now, financial times, London, 3 Sept.
- Romer, J, 1988, Valley of the Kings, London.
- Sauneron, S., 1952, Rituel de l'embaumement, Le Caire.
- Shafik, V., 1994, Die Kulturelle Identität des arabischen film, Ph.D theses, Hamburg.
- Tylor, J. R, 1970/1971, Shadi Abdelsalam the nigh of counting the years, Sight and Sound, winter, p. 17.
- Wilson, J. A, 1964 n, Signs and wonders upon pharaoh, Chicago Univ..
- Egyptien, Jeune Afrique, No 507, 22 Sept.
- Hennebelle, G, 1972, Chadi Abdel Salam. Une Briliante Exception, Cinema Africains, Pp. 73-75.
- Hennebelle, G, 1973, La Momie, ou le choc des Civilisations, Le Monde diplomatique, 39.
- Iskander, Z., 1980, Mummification in Ancient Egypt, in X-Ray Atlas (ed.) Harris, J. Malcolm, D, 1972, reviews, Arts Guardian, 30 March.
- Maspero, G., 1889, les Mommies Royales de Deir el Bahari, MMAF, 1,4.
- Montet, P., 1958, Everyday Life in Egypt, London.
- Murray, M. A., 1956, Burial Customs and beliefs in the Hereafter in predynastic Egypt, JEA, 42, pp. 86-96.
- Nibbi, A., 1975, Egyptian Anchors, JEA, 61, pp. 38-41.
- Chuny, C. M, 1976, La Momie, La fin de la nuit, Cinema 76, No 208, pp. 123-124.
- Chuny, C. M., 1978, Dictionnaires des nouveaux des Cinemas arabes, Paris.
- Dawson, 1929, Magician and leech, London.
- Denohue, V. A, 1978 Pr-nfr, GEA, 64, pp. 143-148.
- Douglas, A. x. P. M., 1986, The Mummy an Egyptian Classic, Cairo to day, oct., pp. 55-57.
- Gardiner, A. H, 1935, The Attitude of Ancient Egyptian to death & the dead, Cambridge.
- Gardiner, A. H & Sethe, K., 1928, letters to the dead, London.
- Garnot, J, 1938, L'appel aux vivants dans les textes funéraires égyptien, RAPH, 9.
- Hennebelle, G, 1970, La Momie Film

## حوارات

٢٤٢ شمس ضياءها لا يغيّب، كمال رمزي. ٢٤٦ حوار لم ينشر  
 في حياة شادي، سامي السلاموني. ٢٥٦ في صحبة مفكر  
 وشهيد السينما المصرية شادي عبد السلام، وآخر حوار معه لم  
 ينشر، عبد الرحمن ابو عوف.



والزيت

# شمس ضياؤها لا يفيب

## كمال رمزي

• ناقد سينمائي مصري

شيئا ما.. ولكنه - صلاح - بكت دموعا بين الحين والحين، ليشارك في الحديث.. ثم يعود ليندمج، ويذوب، في عمله.

أحيانا، يثق جريس الباب.. القادم، إما أنسى أبوسيف أو مجدى عبد الرحمن.. وهما، مع صلاح مرعى، يشكلون أقطاب مدرسة شادى عبد السلام.. ولعل أهم ما تكتسب به هذه المدرسة يتمثل فى التمسك بالجدية، والذاب بالتفاصيل، والإخلاص فى العمل.. ومن الناحية الإنسانية، يلمس المرء تلك العلاقة العميقة بينهم، القائمة على الحب والاحترام.. ومن الناحية الأخلاقية، تترفع عن الصغائر، لا يفرها المكسب السريع، وتصر، بإرادة هائلة، على ألا تقدم أية تنازلات.. لذلك فإن هذه المجموعة، برئاسة، شادى عبد السلام، تبدو كجزيرة ينبعث منها ضياء شديد، يكشف

ببراعة تزيدها اهتمامته الرقيقة صدقا وعذوبة.

تدلف من باب على يدك اليسرى فتجدد حجرتين واسعتين مفتوحتين على بعضهما.. إنها أقرب إلى الصلاة.. المكان، بمكوناته، ومقتنياته، وشعرك بالألفة والدفء، فحمة مقاعد طاقم أسبوعى الطراز.. والكرسى المميز الذى جلست عليه زوزو حمدي الحكيم فى فيلم «الوميا».. إكسسوارات من التى استخدمت فى أفلامه للتصوير تتناثر هنا وهناك.. وبالمنبع، مراجع ضخمة، بالإنجليزية، عن تاريخ وأثار مصر الفرعونية.. بعضها يبرز من طياتها شرائح من ورق تحدد صفحات معينة.. المراجع موضوعية فوق عدة متناحرة.. فى نهاية الصلاة، عادة، يجلس صلاح مرعى، ويظهر لنا، ملكيا باهتمام على المكتب، يرسم

بقدر ما كنت أسعد بالذهاب إلى مكتب شادى عبد السلام، بقدر ما كنت أناهش هذه الزيارات!

أسباب السعادة، متوفرة بسخاء.. تبدأ من مجرد التفكير فى لقائه، ذلك أن شيئا ما، ينتعش فى عقلك.. فالحديث معه، يعنى، الرحيل إلى أفاق بعيدة، الطواف فى أغوار الماضي، ومحاولة رؤية ماسيكون عليه المستقبل.. مستقبلا، كأفراد ووطن وشر.

غالبًا، المصعد معطل.. على الأقدام، يصعد المرء ستة أو سبعة أدوار.. لا أنكر بالضبط - باب الشقة مغلق دائما. تدق الجرس فيفتح، بنفسه، الباب.. فارغ الطول، ممشوق، يرتدى كمامته القميص الأبيض والبنطال الأسود، ملابس بسيطة أنيقة.. وجهه المتسق التقاطيع يوحي.





فى اليوم التالى، بل فى الأيام التالية، لجل زيارة، تظل أصداء أحداث شادى، بأفكاره، وتأملاته، وتحليلاته، وتكرياته، تدور فى ذهنى.. وعادة، كنت أسجل بعض أقواله.. وأظن أن من حق الجميع، أن يطلعوا عليها.

أذكر، فى عيد ميلاده الخمسين، عام ١٩٨٠، سأله كيف يرى نفسه وهو يودع نصف قرن من حياته، قال:

- أنا اليوم أكثر اكتمالا من أى يوم مضى، فكل يوم أعيشه يضيف لنفسى شيئا جديدا، ويكسبني خبرة لم تكن محققة لدى بالأمس، أرى نفسى الآن واقفا فوق خمسين عاما.. لست نادما على السنوات الماضية، ولكن آمالى كبيرة فى الأيام التالية.. فقيما بهد، ساكون أكثر اكتمالا مما أنا فيه الآن.

الأطباء، وفيما سياتى من أيام، يزداد تدفقا، وسحرا.

عند المفادرة، يكشف للمرء أنه لوقع نفسه فى مأزق.. فموعد المواصلات العامة قد انتهى.. وسائقو التاكسيات يرفضون الذهاب إلى طرف المدينة.. ولقاء الوقوف على رصيف الشارع الخالى، فى برد الشتاء، أقول لنفسى، أنا دائما أكرر أخطائى، كان على أن أعاد قبل توقف المواصلات..

كنت، لحيانا، أنحاشى للذهاب إلى ذلك «الزاهب»، فى صومعته التى تبحث فى النفس، نوعا فريدا من الأمان.. لكن، سرعان ما أخدع نفسى، فأزعم، وأنا أقوم بالزيارة.. فى هذه المرة ساكون متبها، وأعادي فى الوقت المناسب، وبالطبع، يحدث، بالضبط، ماحدث فى المرة السابقة.

مدى المتعة القابعة فى عشرات الجزر الخفية، فى بمر ربع القرن الأخير، سلوت بالانفتاح، والانتهازية، والمقاولات.

مع شادى عهد السلام، يبدأ الحوار من آخر جملة انتهى بها حديث المرة الأخيرة، حتى إن معنى عليه عدة أشهر.. إن زمن الغياب عنه يتلاشى، فكانت المرة كان معه بالأمس القريب.. **وقد ان يكتشف شادى عهد السلام،** بهدوء، وترتيب فى الأفكار، معتمدا على معايشة طويلة، عميقة، لتاريخ، حتى يمزق الوقت سريعا.. إلى أن يقترب الليل من منتصفه.. عندئذ أدرك، بصيق، أن وقت الانصراف قد حان.. فمكنتى، فى أطراف المدينة.. لكن إغراء مواصلات الحوار، دائما، يكون له الغلبة.. وتقر الساعة تلو الساعة، والطواف معهما فى أحراش للمعنى، وفى عالم

فى ليلة عيد ميلاده تلك، كان متوجها، ميتحيا، ففينا يبدو أن الاحتفال المتواضع الذى أقامته له جمعية نقاد السينما المصريين، ونظمه سمير فريد، جعله يشعر بالرضا، والوفاء من قبل أناس يقدرون حق قدره... تحدث شادى عهد السلام، فى مكتبه، ليلاتها، عن حياته، بمراحلها المختلفة، كما لو أنها فيلم سينمائى يراه وحده، ويحكىه.

ولدت بالإسكندرية عام ١٩٣٠، وعائلتى أصلا من الصعيد... فى الإسكندرية كان المجتمع خليطا يغلب عليه الطابع الأجنبى، وكان الأجانب فى معظمهم مجرد سماسرة، ومقمارين، رتجار، وجواسيس، ومغامرين... مجتمع صرره لورانس داريل فى ربايته الشهيرة.

حقا، كان فى الإسكندرية طبقة من المصريين الشعبين، ولكن الأجانب فى إسكندرية ٣٠ كانوا القوة المسيطرة، واعتبروا أنه من العار أن يتحدث أحد باللغة العربية... من هذا كنت أحب الصعيد أكثر، كنت أشعر أنى فى بيتى، أقول ما أريد بحرية وبراحة وبوضوح، فوجود الأجنبى لابد وأن يشعرك بحرج ما... ولكنى الآن أحب الإسكندرية بقوة، بعد أن زال سبب تنبئى منها... إنها مدينة واضحة المعالم، على عكس القاهرة... إلا أنه فى النهاية، يظل الصعيد، بالنسبة لى، مرفأ الأمان، ومرآة الذات.

فى كلية فيكتوريا، تعلمت الكثير، وتعرفت على الأدب العالمى، وبدأت أزال التمثيل... قمت بعدد من الأوار، لى أهمها «هنرى الخامس» لوليم شكسبير... وهناك أخذت أهم بتصميم الملابس والأزياء التاريخية.

جئت إلى القاهرة عام ١٩٥٠ حيث التحقت بكلية الفنون الجميلة، قسم العمارة... فى القاهرة، بدأت أعاش المبانى القديمة، وأناملها، وأستوعبها... ولا شك أنها هى التى استوعبتنى، الأمر الذى

أدى إلى اهتمامى بالتاريخ... وفى عام ١٩٥٤ تخرجت بدرجة امتياز.

دخلت الجيش مجددا... قضيت فترة أحس الآن أنها مضنية فى حياتى، جعلتني أقوى وأصدق وأكثر تحملا... فى الجيش تعرفت على جانب مهم من الحياة أن تفعل كل شيء بنفسك، وأن تفعل ملابسك، وأنه لو أخطأت، فخطوك فى حق الجميع... كان من يخطئ تعاقب السرية كلها، من هنا نما عندى الإحساس بالجماعة، فالإنسان ليس وحدة منفصلة، ولكن حجر زاوية فى بناء شامق... إذا اختل فيضلل البناء.

● سألته إذا ما كان لا يزال فى الجيش إبان معارك السويس ١٩٥٦، أجابنى:

... كنت قد انتهيت من مدة خدمتى ولكن عشت هذه الحرب بكل ذرة فى كيانى... كانت حربا ظالمة لنا... ولكنها كانت حربا عظيمة وأياما شريفة لا تنسى، لقد تأسكتا وصمنا وأصرنا على الزم من النازق الكبير بين قوتنا والقوى العاتية التى واجهناها... وقد كشفت لى هذه الحرب عن وجه قاس لدولتين أحبتت ثقافتيهما.

● عن دخوله عالم السينما، قال:

... بعد أن أنهيت فترة تجييدى بدأت مساعدا للإخراج ومهندسا للتدوير ومصمما للملابس... الحق أنى كنت شغوا بمعرفة كافة فروع اللغة السينمائية... ولكن الملل من السينما السائدة أخذ يتسرب إلى نفسى... لم أجاوب مع ٨٠٪ من مواضيع الأفلام التى أشعرك فى تنفيذها، ثم صفت بالطريقة المتعبة التى تصنع بها الأفلام، وحاولت أن أعرف من هو سيد العمل: الموزع أو المنتج أو المخرج أو اللجم... اكتشفت أن الجميع يتدخلون فى الفيلم، وكل منهم يسبح فى فلك صنيق ومحدود، فتفكر للنتيجة مجرد أعمال صغيرة، مكررة، خالية من

القيمة... من هنا بدأت أكتب أول سيناريو، فى سرية تامة، وربما لأنه لم يكن لى أى أمل فى أن يظهر إلى النور... كان الموضوع يدور حول قصة حب فى السلك الدبلوماسى، وأدركت أن ماكنته يسير فى الطرق الصنيقة للسينما السائدة، فلم أتم المشروع.

بعدها مباشرة، وأنا فى بولندا حيث كنت أعمل مع المخرج الكبير «كافاليروفيتش»، بدأت أكتب «الومياء»... وأعدت كتابته فى مصر مرة أخرى... وفى هذه الفترة كنت أقرأ التاريخ يشغل لى جانب متابعتى للمسرح المعاصر: بيكيت، يونيسكو، أداموف، أربال.

عندما يتحدث شادى عهد السلام عن لفته، يهكم ترى معه مناطق ظلال، ومناطق عميقة للغر، ويكشف لك عن قواعد وقوانين استفاد منها، على نحو خلاق، وهو يحقق فيلمه الطويل، الوحيد، ومجموعة أفلامه القصيرة... لغت نظرى، إشاراته للعلاقة بينه والمسرح من ناحية، وفن العارة من ناحية أخرى:

... تعلمت من المسرح القوة الدرامية للصمت... متى يتكلم الممثل ومتى يتحرك، وتستد أن طول المشهد عندى يطابق طول المشهد فى العرض المسرحى، فحركة الممثل عندى تستغرق، زمينا، القدر نفسه الذى تستغرقه فى الواقع وهى بالضرورة الفترة نفسها التى تستغرقها حركة الممثل على خشبة المسرح... أصنف إلى هذا استفادنى من خبرة ودراية المسرحية الكلاسيكية بأبعاد الإنسان ودوافعه وما يحتمل فى داخله من صراعات وانفعالات.

أما عن تأثير بدراسة العمارة، فاستجدها ممثلة فى اهتمامى ببناء الفيلم ككل، مع الاقتصاد، والاستفادة من كل العناصر المكونة للمشاهد، وأن يكون لكل عنصر، سواء ديكور أو إكسسوار، أو حتى تل أو حجر، شخصية مميزة، ووظيفة، تكمشى مع بقية المشاهد، حتى يصبح

العمل فى النهاية، قطعة معمارية حية، لها روحها الخاصة، وتكثف بالحياة.

لاحظ، أن الفكرة عندى هى الفيلم كله، والفيلم أينما هو الفكرة.. فى «الميمياء» لن تجد لقطه أو مشهداً أو حدثاً يمكن أن يعبر عن فكرة الفيلم، ذلك أن الفكرة عندى تصرى فى شرايين الفيلم كله. وليست الفكرة هى مجرد مقدمة منطقية أو مجرد آراء.. ولكنها إيقاع وشكل ولون وشخصية ومشاعر تسود العمل كله.

الآن، عندما أنظر إلى نفسى من بعيد، وأنا أفقد «الميمياء»، أراى وقد وصل الحزن إلى نخاع عظامى، لقد نفذت الفيلم عام ١٩٦٨، العام التالى للهزيمة مباشرة، ويبدو أنى.. مثل كل مصرى.. كنت أحس بالفجيعة تتمطى داخل شرايينى.. أضف إلى هذا أن والدى توفى فى بداية ١٩٦٨.. وكان والدى يمثل بالنسبة لى أكثر من كونه أباً، كنت أراه درعاً لى، عملاقاً من نوع ما.. أظن أن الفجيعة العامة تزوجت بالفجيعة الخاصة وانعكست على روح الفيلم.

فى إحدى الليالى، عقب عريته من الخارج، وأثر عملية جراحية كبيرة، كان الإرقاق بادياً عليه بوضوح، وثمة بعض التراجعيد ظهرت حول عينيه، وعلى جانبيه فمه.. واكتسى صوته بغلالة من ألوهين.. لكن روحه، عندما تكلم، بدت على درجة كبيرة من الصلابة، والعزيمة، وكعاداته، اتسمت بروحه بصناعة الوضوح.. أمسكت بأصابعى القلادة الجميلة التى تعارك عليها «ونيس» و «أيوب» التاجر فى الميمياء.. القلادة المرسوم عليها عين حورس، بن إيزيس، هازم الشرير «ست»، والتى شدت رمزا للخلاص.. مررت بأناملى، بحب وإعزاز، على رسمها، حقيقة، هيامى بها لم أفكر أبداً.. كم أتمنى أن أمسكها وأترك بها، الآن.

اتسم وهو يقرأ، فى عيى، شغفى للمجدد بها.. تحدثنا عن «الميمياء»، والمأمنى والمستقبل، والقضية التى تلح عليه.. وبكلمة قال:

ربما كانت قصيتى هى «التغيير».. فالتغيير هو الحياة، والشجرة إن لم يتغير فيها شيء ما كل نهار جديد فهى ميتة أو فى طريقها إلى الموت، لا بد أن يتم فيها أحد الفروع، وأن تنضج ورقة قديمة.. كذلك فى مجتمعنا، لا بد وأن نغير، وإلا سيكون مصيرنا الأقول.. التغيير ضرورى، خاصة بالنسبة لنا، ولمنطقنا.. والتغيير هنا يصحبه عناء شديد، فهو ليس تطوراً ذاتياً هادئاً، مثلاً للحال فى أوروبا، ولكنه عاصفة هبت علينا فى أواخر القرن للمائى، ولا تزال تصصف بكثير مما تعودنا عليه واستسلمنا له.. إن التغيير فاجئنا، بل وخيّفنا فى كثير من الأحيان، ورياح التغيير تهب على الجميع.. فى «الميمياء» نلاحظ أن التغيير أصاب مفتش الآثار الشاب، والقبيلة كلها، التى لا بد أن تغير أسلوب حياتها الذى عاشت به قرونًا طويلة، وهو أيضا يصيب ابنها الشاب «ونيس»، وتاجر الآثار المهرب.. والفيلم ينتهى بالهزيمة السهلة بالآثار وهى تشق طريقها فى مياه النيل إلى مستقبل لأحد يصرف ملامحه بوضوح.

علما يتكلم شادى، فإنه يبدو كما لو أنه يتحسس الموضوع الذى يتعرض له لأول مرة.. لا يشعر بأن عنده وجهة نظر مسبقة، انتهى منها وإطمأن لها.. وأفكاره، يكشفها ملك على نحو هادئ، منطقي، لا صرامة فيها أو جفاف.. فهى دائما تأتى مغلفة بالعولطف، فديبوركناها مرات على قلبه ولم تأت من عقله مباشرة.. شرح قليلا، فى تلك الليلة، وقال:

.. أحلم دائما.. وأتمنى.. وأعتقد، بأن المستقبل، غالبا، سيكون أفضل من أية يوتوبيا فى الخيال، والحق أن المستقبل يبدو أمامى متباينا غامضا، ويتكأبى

أحيانا إحساس بأن التاريخ عندنا يتحرك على طريقة «مكالم»، ولكن سرعان ما يذهب هذا الإحساس ويتلاشى أمام فتاعلى بأنه بقدر ما نغير، بقدر ما نضمن حياة جديدة، وأنا تلك القدرة على التغيير برغم الأغلال التى تكبلنا، فنحن، ومطلقاتنا كلها، ليست مجموعة ضعفاء.. أمل، وأؤمن بأن حياتنا، فى المستقبل، برغم عناء الحاضر، ستكون أفضل من أية فترة عشناها فى الماضى.

قبل رحيله بعدة أشهر.. سألته: بعيدا عن «أختان».. ألا تفكر فى فيلم آخر؟..

.. نعم.. إن «الظاهر بيبس»، الذى حدثك عنه مرارا يزداد سيطرة على عقلى ووجدانى.. هذا الفارس الغريب، ماى مكانته. كيف استطاع أن يجمع بين الشجاعة والجرأة والدما، وأن يكون متأمرا.. هو مزيج مدق، يحارب بسيفه ويعقله ويقتله.. لقد فهم عصره وعاش حياته كلها مقاتلا.. وفى نهاية حياته كان يقف فى الأركان حاميا ظهره بالوسائط والجدران، تخوفا من طعنة غادرة، مستعدا دائما لمواجهة الأعداء.. إنه عالم كامل، كان يجالس الناس فى المقاهى.. إنى لا أستطيع أن أكف عن تأمل هذا الفارس الذى ظل خالدا فى خيال الأجيال المتعاقبة، من خلال الملاحم الشعبية المجهولة المؤلف والى لم يحظ بها حتى صلاح الدين الأيوبي.

● ما من مرة ذهبت فيها إلى شادى عبد السلام، إلا ومحنى روى جديدة.. وجعنى أرى، فى الماضى، والمستقبل، أمورا لم أنتجها لها من قبل.. لقد كان شمسا، رحلت عن عالمنا، لكن دفنها، وضياعها، لا يزالان، وسيظل، يعمل، وينير، فى قلبى، وعقلى، شأنى فى هذا شأن من كان الحظ حليفهم.. فافكرنا من دائرتهم الدابضة بالنيل، والصدق، والسحبة، والفهم العميق للتاريخ، والفن.. والحياة. ■



# حوار لم ينشر في حياة شادي

سامي الساموني

● هذا جانب لا يعرفه أحد عن حياتك.. ماهي ذكرياتك إذن عن الجيش؟

- كان هذا أول لقاء جاء لي لأتعرف من خلاله وبالممارسة وليس بمجرد القراءة.. على «الشعب» بجميع طبقاته وفتاته وثقافته الحقيقية.. فأنت تتجمع مع زملائك في التجنيد بكل نوعياتهم في مكان واحد.. وترتدون جميعا «عفريته» واحدة.. وسواء أردت أو لم ترد فلا بد أن تتفاهم مع الجميع وتعرفهم.. وبعد قليل تجد نفسك قد تعمدت عليهم وأصبحت واحدا منهم.. وفي هذا المعسكر قضيت سنة كاملة من العزلة عن الطريق اليومي الذي كنت سائرا فيه حتى تلك اللحظة.. وهو من الدراسة إلى البيت ومن البيت إلى الدراسة باستمرار.. وعن

الزمن.. ويظل «أخاترن» حاما لم يتحقق أبدا.. ولكن تكون الأسطورة فقط هي التي بقيت لتزورنا.. بعد أن يكون عذاب الروح والجسد للمهك قد قدر له أن ينتهي!

هناك أكثر من مدخل وأكثر من زاوية للحديث عن شادي عهد السلام، أعترف بحيرتي في اختيار إحداها كجديلة.. ولكن لو بدلنا بالتاريخ الذي تمسقه أنت.. فتاريخ اليوم هو ٧ ديسمبر ١٩٧٥.. فكم بالضبط صمر عملك في السينما حتى هذا التاريخ؟

- البداية الجادة لعملي بالسينما كانت في ٥٨.. أي منذ ٢٧ عاما.. وكنت قد انتهيت لقوى من أداء الخدمة العسكرية..

● هل أدبت إذن الخدمة العسكرية؟

- نعم.. وفي سلاح الصيانة بالعسائية..

هذا الحديث الطويل الذي سجلته مع شادي عهد السلام تعمل شرائطه تاريخ الأحد ٧ ديسمبر ١٩٧٥، هو أحد الأحاديث العديدة التي أجريتها معه في محاولة دائمة للإقتراب منه وفهم عالمه.. ولكنه حديث لم يقدر له أن ينشر أبدا.. لأنني كنت أتوى أن يكون نواة لكتاب لم يصدر أبدا عن شادي عهد السلام.. وكنا قد اتفقا.. شادي وأنا.. على أن نترك الحوار بقود نفسه إلى مانتصعه للتداعيات الحرة التي لا يحكمها اتجاه أو ترتيب وإنما مجرد محاولة الغوص في عالم شادي عهد السلام جنوره وتربيته وأفكاره وأحلامه وإحباطاته.. وبعد أحد عشر عاما تظل لتداعيات شادي عهد السلام الحرة قبمتها وإيقاعها الراسخ الذي لا يتغير مع



علاقة محدودة ببعض الأصقاء.. إلى رؤية شاملة أكثر للبلد كلها.. وكان هذا عام ٥٥ أو ٥٦.. وبمجرد أن أنهيت فترة التجنيد حتى حدث العذران الثلاثي على مصر عام ٥٦.. فكانت هذه أول مواجهة حقيقية لي مع هذا التناقض الضخم بين فئات مخالفة من زملاء المسكر الواحد.. ثم بين حياتي الطبيعية كمجرد شاب يتلمس بداية مستقبله.. وبين الحياة العسكرية.. وفي هذه التجربة للسهمه جدا تعودت على النظام وقوة التحمل الجسماني.. وابتعدت مؤقتا في الوقت نفسه عن القراءة والكتابة وعن الرسم.. وكأنك أخذت إجازة إجبارية من هذا كله لكي يتجه عقلك انهماجا آخر تماما.. لقد أعطاني هذا العام الكامل من الخدمة العسكرية الفرصة لكي أفكر على مدى هذا العام فيما يمكن أن أصنعه بعد ذلك.. وبدون أن أفس بأن الزمن يدفعني قسرا لاختيار سريع.. وكنت قد تخرجت في كلية الفنون الجميلة لأصبح مهندسا معماريا.. ولكن في هذا العام بالتحديد التزمت لي الرؤية تماما.. إنها السليما.. وإن أعمل إلا في السليما ولا شيء آخر.. وإن أستفهم أبدا شهادتي هذه في العمارة.. فعلى العمارة هذه لم أكن أرى لها أي شكل ولا أي أمل في الإطار الذي تبني به بيروتا.. فلا هناك تخطيط مبانٍ ولا أي احتياج حقيقي للمهندس المعماري يضيف إلى مبانينا لمسة خلاقة.. اللهم إلا إذا تصانف أحيانا أن طلب منك رجل ما أن تصمم له عمارة أو حتى «بلوكة» من طراز معين.. فيصبح كل دورك هو «الترزي» الذي ينتظر أن يطلب منه أحد «تفصيل» شيء بخرق خاص.. ولكن لا أحد عندنا يفكر في تصميم منطقة سكنية متكاملة مثلا بحيث تأخذ طابعها أو شكلا مبتكرا ومصريا.. مافيش.. كلهم يقولون الأفكار من الخارج.. فمن موسىرا مثلا وهي بلاد تلجية ننقل طراز بيروتهم عندنا

لكي نصبح «خوارجات» مثلهم.. ناسين أنه لا المناخ ولا طبيعة المجتمع والحياة عندنا يتقاربهما.. يمكن أن تحتل عمارة كهذه.. ومن هنا تجيء هذه «الخطبة» التي تراهنا الآن في عمارتنا.. قررت أن أنسى شهادتي ولا أقرب من هذه المهلة..

ولقد كنت حتى قبل دخولي الفنون الجميلة أريد العمل بالمرشح أو السليما.. ولكن لم تكن هناك مدارس ولا معاهد.. واخترت المسرح في البداية لأنني كنت أتصور وأنا صغير أنه سهل.. بينما كانت السينما شيئا مخيفاً بالنسبة لي.. يحترقه عدد قليل من الناس أغلبهم تجار في سوق ينصب في النهاية في بيروت.. ولا يعني هذا أن بيروت ليس لديها مقفوها.. ولكن كان قدر السليما المصرية أن ترتبط بكباريهات بيروت وبموزعين من هناك أو من الأردن أو من سوريا في الماضي ومنذ الخمسينيات.. وكان هؤلاء هم الذين يصنعون ويكيّفون ذوق السليما المصرية.. فكيف يمكن أن تدخل مجالاً كهذا؟ وما الذي تستطيع أن تفعله فيه حتى لو دخلته؟ الإخراج؟ مستحيل.. خاصة وقد كنت في سن لا أعرف فيه أنا نفسي ما الذي أريده بالتحديد.. ووجدت أن الوقت يمر بي وزنا في هذه الميرة.. فدخلت الفنون الجميلة لأدرس العمارة التي كنت اعتقد أنها أساس الفنون الأصلية كلها.. فهي تحكم الوعي بالبناء.. سواء «البناء بالطوب» أو البناء الدرامي.. فهي تجعل نظرية البناء واضحة أمامك.. كيف يمكن تركيب هذا على ذلك.. فلماذا كنت في البناء الدرامي معرضاً لأن تسرح إلى سرد صورة بشكل أدبي أو وصفى بأخذك بعيداً عن السجري الرئيسي لعملك.. فلذلك في العمارة تلتزم بخطوط لا تستطيع الخروج عليها.. فالغرفة غرفة.. والطريقة طريقة.. والصالون صالون.. وأنت ملتزم

حتى بالبيكونة «ويبر السلم» ولا يمكنك أن تصل إلى الدور الثاني الا مروراً بالدور الأول ومن خلال درجات تصعدهما.. فأنت لا تستطيع أن تزيد شيئاً على التصميم ولا أن تنقص شيئاً إلا على أساس المنفعة أولاً.. فهنا إذن اقتصاد في التفكير نفسه.. وكنت قد قرأت تاريخ المعماريين الكبار الذين تحولوا إلى فنانين مثل دافنشي ومايكل أنجلو وحتى كبار مخترعي السينما مثل أيزنشتاين وأنتونيو في الذين خرجوا من مدرسة العمارة أساساً.. فوجدت أن للفنون التشكيلية هي قيمة مهمة في السينما.. ولكنها تظل غير كافية في بناء «سيناريو متحرك».. ووجدت أن الفنون التشكيلية في مصر محصورة في أيدي أساتذة قد يبدعون لوحة رائعة حقاً.. ولكن للكثيرين فيها ثابت كأى صورة ثابتة.. فضلاً عن أن الفنون التشكيلية تقوم على الموهبة قبل للدراسة.. فلماذا كنت تملك هذه الموهبة فبرسك أن تمنحها وحده ودين الاحتياج إلى أساتذة.. بل إن الأستاذ قد يفرض عليك أسلوبه.. ومن هنا جعلت الفنون التشكيلية عنصراً جانبياً في تكويني الدراسي.. والعمارة هي «الشهادة العليا» إذا كان لابد من شهادة عليا ومادام ليس هناك معاهد.. وحصلت عليها بامتياز عام ٥٥.. وعفوا إذا كنت أرجع بك إلى اللوراء وإلى الأمام مع هذه للتناصيات..

### ● ولكن ماذا كانت دراستك المبكرة قبل ذلك؟

.. أنا من مواليد الإسكندرية ولذلك درست في «كلية فيكتوريا» هناك وتخرجت فيها بشهادتين.. الأولى كانت تساوى «التوجيهية» كما كانت «الثانوية العامة» تسمى في الماضي.. ثم شهادة أخرى بعد دراسة إضافية لسنتين منهما سنة في إنجلترا تخصصت خلالها في التاريخ والفلسفة.. وربما كان تأثير التاريخ على الفلسفة والعمارة هو الذي

حدد لي الطريق الذي أسير فيه.. بمعنى ألا أنظر إلى التاريخ كمجرد تواريخ وحكام وأبطال.. وإنما من موقف فلسفي إلى حد ما.. وبمعنى أنني لو سورت الآن فيلماً معاصراً فسوف تجد فيه إحساساً للتاريخ ولكن دون أن أسور التاريخ نفسه.. ولكن بإحساس أن الزمن حتى لو كان معاصراً.. فهو تاريخ..

### ● هنا بالتحديد.. أريدك أن تحدثني عن إحساسك هذا بالتاريخ.. فمن الواضح أنه إحساس خاص تعكسه في أفلامك القليلة حتى الآن.

.. إنه إحساس بسيط جداً يرى أن الشخص المعاصر أو «العالي» هو امتداد لا يمكن فصله عن جده.. وجد جده.. ولو أننا عدنا إلى الزوار مجرد يوم واحد إلى أمس فقط لوجدناه قد أصبح تاريخاً.. أو أن فيه رنين التاريخ بالنسبة لي.. فالتاريخ هو كل ما خلفناه وراءنا فأصبح ماضياً.. ونحن اليوم نتاج لكل هذا الذي مضى.. ولذلك فلا بد أنني مختلف عن أى إنسان زميل أو شبيه لي في بلد آخر.. حتى أقرب البلاد لنا ولكن السودان أو ليبيا مثلاً.. لأن التاريخ الذي أحمله ورأى مختلف عنهما.. التاريخ بكل تفاصيله سواء تعرضنا لفترة احتلال أو انهيار اقتصادي أو حكمنا نحن العالم كله وازدهر الاقتصاد ثم تضررت الظروف التاريخية لسبب ما.. فإنيك ستجد أن الدول ذات الحضارات العريقة وأياً ماكانت فترات الصعود والهبوط فيها.. ستظل محتفظة بقوامها في أحلك الظروف.. كمصر والهند وإيران مثلاً.. وهي ثلاث بلاد كانت إمبراطوريات يوما ما.. ولذلك فهي مهما تعرضت لأزمات سرعان ما يلف شعبها حول نفسه ويحفظ حضارته بقدر ما يستطيع.. وفي المقابل فهناك دول نامية جديدة.. وهذا لابد أن نرى أننا لسنا دولة نامية إلا

من الناحية الاقتصادية والمقارنة مع الثورة الصناعية في أوروبا مثلا.. أما بمقاييس التحضر الحقيقية فإن حضارتنا قوية جدا.. فسوف نتلاحظ مثلا أن الفلاح المصري منظم جدا دون الحاجة لأن ينظمه أحد.. فهو يعرف جيدا كيف يزرع في أي توقيت مضبوط وكيف يذهب إلى حقلة مبكرا لأنه يني العمل مقدس وليس مجرد «زرع فقط.. لأن الباحث عن الزرع فقط يمكن أن يصبح تاجر مخدرات.. ولذلك فأنت قد لاتجد هذه المراقبة والانضباط عند القاهري مثلا غير القادم من الجذور مثل الفلاح.. فالعمل عند الفلاح واجب يكاد يرتفع إلى مرتبة الطقوس: الزراعة والري والمراسم والسوق والزواج والولادة.. كل هذه طقوس متضبطة بنظام دقيق عند الفلاح المصري.. ومن هنا فقد يدهشك مثلا أن نسبة الجرائم في الريف المصري أقل بكثير منها في نيويورك مثلا.. لأن القتل عندنا ليس وسيلة للتفاهم ولا لكسب العيش.. وصحيح أن الجريمة انتشرت كثيرا في العواصم الأروبية المتقدمة.. ولكن تعامل مثلا إلى أمريكا.. ألويست هي أكبر دولة متفوقة اقتصاديا في العالم كله؟ ورغم ذلك فسوف تجد هناك نسبة كبيرة جدا من الشبان وغير الشبان يقفون ليلا في الشوارع لكي يسرقوا محفظتك.. فإذا قاومتهم قليلا يمكن أن يقتلوك ببساطة.. ولا يمكن أن يخلصك عن هذا كون أن تاريخ أمريكا كله هو مائتا سنة.. إذن فقياس الإنسان المتحضر لا يكون فقط بالكمايات أو الماديات التي في يده أو في نوع ملبسه وما يسميه البعض «بالفرجة».. وإنما بالسلك.. وحتى لو لم يكن يعرف القراءة والكتابة فسجد أن سلوكه متحضر.. فإذا ما استطعنا أيضا أن نعلمه القراءة والكتابة فسجد أنه سيترجمها ويستخدمها جيدا.. ولو علمناه مهنة فسوف يمارسها جيدا.. لأن

أرضيته سليمة.. وهذه هي ميزة الحضارات الكبيرة.. ولذلك فسوف نجد أن المصري أو الهندي أو الإيراني لو وفرنا له مستوى ثقافيا مناسباً.. فإنه يتفوق مليون في المانة على الملوك المعاصر الذي لا يحمل هذا التاريخ وراءه.. وإن كانت سبعمائة أو ثمانمائة سنة من محاولات التقدم في أوروبا جعلتها «عجوزاً» مثلاً.. لاسيما أن جزءا كبيرا منها كان متصلا بمحوض البحر الأبيض المتوسط دائما سواء بالبحر أو الصليبية أو الحكم العربي في أسبانيا أو بمجرد التجارة.. وحقق هذا كله نوعا من الانسجام بين الشرق والغرب وتبادل الخبرات الحضارية هو الذي أسفر عن عصر النهضة في أوروبا.. يعني.. أعتقد أن هذه هي الرؤية التاريخية للأشياء..

### ● وكيف تنو أن تعبر عن هذه الرؤية التاريخية بالسينما؟

- إنها هي التي تخلق نفسها في داخلك وأنت تعمل.. فتصبح نوعا من «الضمير» أو نوعا من الناقد الذي يوجه عملك.. فأنا مثلا قد لاتجذب اهتمامي التفاصيل الصغيرة للحياة اليومية التي تقدمها بعض الروايات بقدر ما تعنيني التفورات الكبيرة.. فثورة ٥٢ مثلا هي تغيير كبير يلفت نظري فأدور حوله بحرص.. لأنني لا أستطيع أن أقول رأيي فيه بسرعة.. لأنه لابد من فهمه أولا وتحليله.. لأننا هنا أمام حدث تاريخي كبير أنهى نظاما كاملا وجاء بنظام جديد.. ثم هناك مثلا تأميم قناة السويس وهو في تقديرى «خطبة تاريخية» ضخمة جدا.. ومازالت مندما حتى الآن كيف أن السينما المصرية لم تتناوله في فيلم.

### ● ولماذا لا تتناوله أنت؟

- في معنى.. ولكن لابد أن يكون الفيلم ضمن إطار.. يعني ما قبل تأميم القناة وما بعده.. لكي نتأكد أهمية حدث

التأميم نفسه.. ولكن تقديم مجرد التأميم لا يكفي لأنه حدث قبل القناة لمرافق ومصالح أخرى وهو بالفهم الشكلي لا يصنع أكثر من فيلم «ساسيس» مثير حتى لو أسفست إليه بضع خطب حماسية.. فتصبح فيلما سطحيا ويختفى.. ولكن دراسة ظروف ما قبل تأميم القناة وما بعده هي ما يمكن أن تسلي فيلما مهما جدا.. لأن التأميم كان أول ضربة حقيقية لاقتصاديات الغرب أثبتت لهم أن مصر يمكن أن تقطع هذا الشريان.. ولهذا ترتب عليها مباشرة عدوان ٥٦ الذي شنه علينا إيدن وجي موليه.. وهو الذي كشف في الوقت نفسه ولأول مرة عن أن إسرائيل بدأت تصبح أداة مهمة في أيديهم.. ومن هنا تبنى أهمية الخلل الذي وجهته لهم ضربة تأميم القناة ذاته.. فوصلوا مثلا إلى شاطئ قناة السويس وتوقفوا.. فهم لا يريدون مصر لأنهم لا يريدون عليها.. وهذه في النهاية هي أحداث التاريخ التي تعطيني.. وأنت بالطبع من خلال تناورك لها ستعرض لشخصيات وأفراد في داخلها.. ولكلك ستأخذ الشخصية التي تهتمك في بناء الحدث وترك ما عداها.. أما الجهد الجبار التي تبذل في موضوعات مهما كانت واقعية ولكنها قائمة على أشخاص فهي نوع من السينما أحترمه ولكنه لا يستهوي.. فلابطل عددي هو البطل ولكن ليس بمعنى أن أحكي «قصة فلان».. قصة محمود.. قصة أحمد.. لا.. وإنما بشرط أن تصبح دائما في إطار «قصة مصر».. مثلا.. دور مصر في الشرق الأوسط.. أو مصر بالنسبة لأفريقيا.. أو مصر بالنسبة لمحوض البحر الأبيض المتوسط.. أو هذا الشخص أو ذاك بالنسبة للقاهرة.. أو الريف بالنسبة للقاهرة.. أو الصعيد بالنسبة للقاهرة حيث تلقى حضارتان مختلفتان.. حضارة قديمة توقفت عند مرحلة معينة وانعزلت عن

العالم بسبب التيارات الاستعمارية التي كانت تتركز في العاصمة ولا تهتم بالصعيد... فليجأ الصعيد بالتالي إلى أن يعزل نفسه إلى أن يصل إليه هؤلاء القادمون من أوروبا... قفر حدث أن كان لديهم هذا الوعي «بالأنثوية» فلهم يبدؤون في شراء قطع منها.

يستكمل شادي عبد السلام حديثه عن «الموميا» فيقول: إن الأجانب كانوا يذهبون إلى «ابن الجبل» ويطلبون أن يبيع لهم قطع الآثار بأسعار خرافية بالنسبة لهذا المجتمع للفقير المفلق... فيبدأ يبيع لهم دون أن يتسدد أن يبيع أو يمس ما يفيظه... ولكن رجال أوروبا يبيعونه ويقول له: أعطني قطعة الحجر هذه مقابل كذا... فيعطيه له دون أن يذكر أنه يتاجر في لحمه هو... ومازال هذا يحدث حتى اليوم... فمازال هناك هؤلاء الذين يتاجرون في لحمهم أو الذين يعيشون على ألقاض الآخرين... وفي فيلم «الموميا» يجيبهم القاهري للمتهم... فيؤتني المصري من المصري الآخر على أرضه، ولكن الاثنين مختطفان تماما وبينهما انفصال ضخم جدا بين المدنية التي يمثلها هذا وذاك وإن كان يرتبطهما نهر واحد وجبل واحد ولغة مشتركة... ولذلك فأنت تلاحظ في النظم أن الشابين القاهري والصعيدى يتبادلان في النهاية مصنع كلمات... بينما غلا قبل ذلك يكتفیان بالنظر كل منهما للآخر.

هذا اللقاء بين المدنيين هو محور الفيلم... وليست مجرد حكاية الموميا والفراعة التي يمكن أن تحدث لأي ناس من أي فئة في أي مجتمع لأنها حادثة حقيقية... ولكن لم تكن الحادثة في ذاتها هي التي أثارني لعمل الفيلم والأصبح فيلم «برليس حرامية»... وإنما هذا اللقاء الغريب الذي نتج عنه «الاكتشاف» أو «قراءة الماضي»... وهو لقاء لا يجمع الطرفين فيه مجرد التاريخ وحده... ولكن

حتى البعد الاقتصادي فأحدهما يبحث عن الآثار والآخر يتاجر فيها. فإن لم يجدها الأول يكن قد فشل في مهمته العلمية... وإن لم يجدها الثاني يجوع... فالعلاقات بينهما إذن وثيقة من جميع النواحي..

وهذا المفهوم التاريخي هو ما كان يشغلي في فيلمي الأول... لكي أحاول بلورة هذه المشاكل المعقدة التي واجهتها مصر في تلك الفترة من نهاية القرن التاسع عشر زمن أحداث الفيلم... لأنها فترة مهمة جدا في تاريخ العالم... فأوروبا كانت خارجة لورها من ثروتها الصناعية فخرجت فيها أيضا كل فلسفاتها السمة من تقيده إلى ماركس... وأمريكا كانت دولة جديدة تبني اقتصادها بكل الوسائل الممكنة بما فيها استخدام العبيد... وفي مصر كانت الشخصية القومية تتحدد وتنبور وتبحث عن نفسها في ثورة عرابي وفي ظهور المواب المصرية السمة لأول مرة في كل مجال وبأسماها وأبعادها المصرية المحددة..

فهذا إذن أكثر من بعد تاريخي ومن خاطر كان على أن أنسجها معا جميعا في فيلمي الأول... ولم يكن الأشخاص رغم أهميتهم هم محور العمل إلا في إطارهم التاريخي وداخل الموضوع الذي يفرض نفسه... رغم أن الأبطال كأشخاص واضحون أمامك على الشاشة مائة في المائة... فسأنت ترى ثادية لطفي في دورها الذي يمتد لخمس دقائق وتسوعها تماما... وترى أحمد مرعي بوضوح كامل... ولكنها ليست قصة، حدوده أو مأساة «وئيس» الذي يخله مرعي... لا أرى أنها مجرد علاقات وأشكال تتجمع وتفرق لتجمع من خلالها فكرة كلية... ولذلك لجأت إلى نوع من التفريب لأبعدك عن ملاحظها أو قصصها الواقعية وأترك بعدا أو مسافة أمام عقلك لتفكر معي... وفي «الموميا»

لو كان الإيقاع أسرع فسوف يندمج للمشاهد في أسلوب «الحدوتة» سواء البوليسية أو العاطفية أو... أو... فكان لابد أن أكسر الإيقاع الواقعي واللغة الراقية كأسلوب لتحقيق ذلك... في التشكيل والملابس تجمعها وحدة معينة... فكل شخصية مثلا ترتدى «الجلابية» نفسها بالتصميم نفسه حيث تجد اثني عشر رجلا يلبسونها حتى لا تستطيع تمييز التفاصيل الواقعية بين واحد والآخر والتي يمكن أن تخرج المشاهد من «القباب» الذي اخترعته... ولذلك أيضا فقدمت ذهبت لأصوات الأقصر والجبل تجلبت كل ما هو أخضر... لأن هؤلاء ليسوا هم الفلاحين... وإنما هم من أسميتهم «أهل الجبل» بينما أسميت الآخرين «أهل الوادي» وإن كنت لم أظهرهم أبدا وبالتالي أخفيت كل ما هو زراعة... أو خضرة... أو فلاحون... لم يكن الفلاحون أو المجتمع الزراعي هو موضوع الفيلم إطلاقا... وإنما هذه الشريحة المعزولة من «مجتاز الجبل» الذي يعميش على تراث حضاري يكن في بطن الأرض من تحته دون أن يدرك قيمته بينما هو جزء منه لأنه هو تاريخه كله.

وبهذا المنطق نفسه فإن القاهرة أيضا لا تظهر في «الموميا» إلا من خلال «أفندية الآثار» القادمين منها... ما يميزهم بالنسبة «أهل الجبل» وهو ملابسهم والكتب التي يحملونها بعد أن «قروها»... والطربوش الذي يميزهم عن «الخواجات»... وهم «أفندية» أيضا بدأوا يذهبون إليهم في الجبل... وهذا القاهري جاء في مركب من «الحديد»... فهذا هو القرن العشرون قادم إليهم إذن... الحديد والصنيع والآلة وصفارة المركب التي تصبح «مسللا» هي الأخرى وليست مجرد آلة... فهي تظهر في الفيلم ظهورها الخاص بدخولها الخاص في الليل ومن عليها من القادمين من القاهرة... كما لو



كانت «طبقا طائرا» قادما من المريخ دون أن تكون هناك ضرورة لتسرى المريخ لتعرف ذلك.. وعندما اضطرت لبعض الشرح في بداية الفيلم بتقديم اجتماع علماء الآثار قدمتهم كمجرد أشكال غامضة على مائدة سبواه وكان هذا الاجتماع يتم في اللغواء الغامض.. أو كان هذا هو «كهديت» علم الآثار الذي كان جديدا ومجهولا في ذلك الوقت من نهاية القرن الماضي.. إليهم مجرد مجموعة من الزجاج يتحدثون.. ولكن أين؟ لا أستطيع أن أقول في القاهرة أو في أسبوط أو في أسوان.. فما يقولونه هو المهم وليس المكان.. ولذلك قدمت هذا المشهد بلا ديكور وبلا ملامح.. فأنت تظل تجرد وتجرد كل مالبس أساسيا في الفيلم لكي يصبح الأساسى مؤكدا واضحا مائة في المائة!

● بمفهومك للتاريخ كحكايات ممتدة يتصل بها اليوم بالأمس.. ألا يمكن أن نقول إذن إن «المومياء» يمكن أن تكون له دلالة لن أقول سياسية.. ولكن مرتبطة بشكل ما بمصر اليوم.. فهل هي مصادفة أن يعرض في عام ١٩٧٥ أي بعد حرب أكتوبر بسنتين؟.. وهل توافقني على تفسيرى الشخصى لفيلمك بأن موميאות القراعة فيه ليست هي مجرد أجساد الأجداد الراحين في ذاتها.. وإنما هي وكما قلت أنت نفسك منذ قليل جزء من الشخصية المصرية بوجه «أفندية الآثار» ليخرجوها من بطن الجبل حيث كانت تتلصق وتتهش على أيدي اللصوص إلى القاهرة حيث يجب الحفاظ عليها.. هل كان هذا التفسير في ذهنك بشكل ما وأنت تصنع المومياء؟

- لا أستطيع أن أقول هذا بالضبط لأننى كتبت سيناريو «المومياء» عام ١٩٦٧.. أى قبل حرب أكتوبر بست سنوات.. ولكن إحساسا بضرورة الحفاظ على الشخصية المصرية كان قويا أيضا وبالأذات عام ١٩٦٧.. ومازال قويا حتى الآن.. ولكن هذه على أى حال هي ميزة شمولية الفن.. إنها تصل الأمس باليوم.. وإذا قدم فيلم هذه الرؤية الشاملة للتاريخ فهو فيلم لا يموت بانتهاه عرضه.. مثل شخص ينادى بمبدأ ما.. في فيلمه القصير «الفلح للصبوح» مثلا ينادى الفلاح مطالبنا بالمعادلة منذ أربعة آلاف سنة ولا يزال ينادى حتى الآن.. فمن الغريب أن طموح الإنسان الدائم لم يتحقق وقضاياه لم تحل على امتداد الزمن.. أو أنها حتى عندما تحل فسرعان ما تنسحب المبادئ الجديدة ويعم الظلم فيخرج رجل آخر ليزادى من جديد.. وهكذا.. فالقاصى العادل أو الحاكم العادل يموت ليرثه آخرون قد يغرقهم الإهمال أو البذخ فتعود الأمور كما كانت.. وكانت هذه هي أزمة الإنسان دائما.. ولذلك كان هناك هذا الرجل الذى «ينادى» دائما.. على مستوى آخر ليس بعيدا عن هذا تماما تجد أن الإنسان يجد نفسه بين وقت وآخر غائبا في قلب هذه «الدوائر» فهو ينسى جذوره في مرحلة فينسا من أنا؟ ماهى مطالبى؟ وهنا يبحث من جديد..

● ولكنى سألته أريدك أن تربط «المومياء» بظروف مصر عندما بدأت كتابته عام ١٩٦٧.. - لقد كتبه قبل النكسة مباشرة.. ثم بدأت التصوير بعد النكسة بسنة أو سبعة أشهر.. وكان لها تأثيرها القوي جدا على بالطبع.. لا سيما أن أبى كان قد مات بعد النكسة بشهرين وغمرنى حزن شديد عليه.. ولم يكن ممكنا أن أفك من تأثير هاتين الفاجعتين.. وأذكر أننى عندما

كنت أحلق ذلقى كل صباح كنت فعلا أتعاضد أن أنظر إلى وجهى فى المرآة.. وما ينعكس من هذا على «المومياء» ربما كان هو محاولة التشبث بجذورى.. ليس بمعنى أن أخافر بما أمك من آثار.. وإنما بتأكيد أن آلاف السنين التى تعدد ورأى لم تغت من يدى بعد شامسا بل إننى مازلت أستد إليها وأستطيع «القيام»..

إن مصر هي البلد الوحيد في العالم الذى لم تتغير حدوده منذ ستة آلاف سنة.. كما لم يتغير اسمها أبدا.. وعندما تغير اسمها في ظروف قريبة كان هذا شيئا مدعشا جدا.. فنحن قد نحارب الجميع أو نحب الجميع ولكن دون حاجة لأن نغير أسماءنا محاملة للآخرين.. وليس ضروريا مثلا أن أغير اسمى من شادى إلى عبد الفتاح.. لكى أرى ساكنا في الشقة المجاورة اسم عبد العظيم ومع ذلك فقد عاد اسم مصر كما لو كان لأنه كان حتميا أن يعود ولأنها كانت غلطة.. وربما كشف التاريخ عما إذا كانت هناك ضرورة حينذاك لهذا التغير أم لم تكن.. فهذه أشياء لا تتكشف فى أسرع ولا فى سنة..

● إذا لم يكن العهد التاريخى فى «المومياء» هو سر إعجاب الأوروبيين به وكل هذا الدوى الذى أثاره لديهم.. لأنهم ربما يعرفون تاريخنا أكثر مما نعرفه نحن.. فما هو تفسيرك إذن لهذا الإعجاب؟

- أنا نفسى لم أكن أتوقع هذا الذى حدث.. ولكن ربما كان ما أصعبهم هو مجموع عناصر الفيلم معا.. فالصراع جديد بالنسبة لأوروبا.. وإن كانت قد جدت بعض محاولات فى السليما الجزلرية والتوسية لتناول مشكلة البحث عن الشخصية القومية من خلال لقاء ثقافتين مختلفتين ومن خلال أكثر من

فيلم نتحدث عن هؤلاء الذين تركوا بلادهم وهجروا إلى أوروبا واكتسبوا ثقافتها وطباعتها وعادوا إلى بلادهم ليحافوا من إحساس الغربة أو الانفصال هذه .. وقد تكون المشكلة إن إزاء قد عولجت من قبل .. ولكن في «المومياء» كانت أول تجربة في الشكل والموضوع مما تؤكد على مصيرته .. وربما كان تكتيك الفيلم نفسه جديدا حتى بالنسبة للمهتمين بالسينما المصرية في أوروبا بانسجام كل عناصره السينمائية وكعمل متكامل .. ولهذا كتبوا كثيرا جدا منذ أن عرض الفيلم لديهم في عام ٧٠ لأنهم وجدوا فيه لغة السينما التي هي الصورة أساسا وقبل الكلمة .. بدليل أننا ما زلنا نرى أفلاما من السينما الصامتة ومع ذلك نفهمها .. حتى إن البعض هناك كانوا يقولون لي إنهم كانوا يشابسون «المومياء» دون أن يقرعوا الترجمة إلا بين وقت وآخر .. لأنهم يفهمون ما يحدث من خلال الصورة نفسها ومن الجوهر من الإحساس بوزن التاريخ على أكتاف الشخصيات .. ومن الجبل الواقع خلفهم غامضا .. ومن المركب القادمية في النيل .. ومن الملابس المتناقضة بين فريق وفريق .. فحتى لصورن المقابر قدمهم الفيلم بإحساس بالجلال في ملابسهم وتحركاتهم .. كما قدم تخليصا مركزا للعائلة في الصعيد .. الإحساس الطاعى بالاحترام والكرامة حتى لا يظهر الرجل متحكما ولا يبعته كما يقولون .. وكل هذا لآثرى منه في الفيلم إلا معناه أو «رائحته» للخاطفة .. ومجرد الإحساس المكثف بمجموع التقاليد التي تحكم هذا المجتمع ..

● هل استفدت في هذا كله من كونك صعيديا أنت نفسك ؟  
- مائة في المائة ..

● ماهي علاقتك إذن بالمنيا حيث تنتمي عائلتك رغم أنك ولدت في الإسكندرية وتعلمت فيها ؟

- لقد تأثرت بالمنيا تأثيرا قويا .. فكل إجازاتي كنت أقضيها هناك .. بل إن المنيا مازالت موجودة بقوة حتى الآن في بيتنا في القاهرة رغم أي تغير في الملابس أو اللغة أو السلوك .. وأقاربى كانوا يجيئون دائما أو كنا نذهب نحن إليهم .. بل إن كثيرين منهم يعيشون الآن في القاهرة ولكنهم ما زالوا يحتفظون بجذورهم الصعيدية هذه .. بالصبط كما كانت مصر تحفظ بشخصيتها تحت أي استعمار وفي مواجهته .. وما زال «سلوك العائلة» هو الذي يحكمنا جميعا .. فهذه أشياء لا تختلئ بسهولة ..

● ما الذي وضعته في «المومياء» من هذه الأشياء؟ - من الصعب أن أحدد .. فكل تفصيل في الفيلم لها أصل ولها تفسير .. لقد كتبت السيناريو في ثلاث سنوات .. كنت أفكر وأكتب وأعيد الكتابة وأعيد تركيب الأشياء معا .. فلم تكن مجرد فكرة خطرت لي فكتبتها .. وإنما هو نتاج أكثر من تأثير من الماضي ومن خبرتي ومن رؤيتي .. وربما بتأثير حتى من مشاهداتي في السينما الحديثة أو الروايات الحديثة .. وكل هذه العناصر تتجمع في نسج واحد على مهل وأنت تكتب وترجع نفسك .. فالفيلم هو كل الأشياء التي عشتها أو اطلعت عليها وكل ما أحسه الآن في شخصيتي اليوم من أحاسيس سواء كانت خاصة أو عامة .. كل هذا لابد أن يجد له مكانا في الفيلم .. ولهذا استغرق وقتا طويلا في الكتابة .. لاني لا أتسجل .. عمري ماتعتجلت أبدا ..

● هذا يقودنا إلى مشكلة «البطء» .. فأنت متهم بالبطء .. فهل هي تهمة فعلا .. أم أن هذا نفسه هو أسلوب في العمل ؟ .. فكيف تكتب مثلا سيناريو فيلم في ثلاث سنوات ؟

- ولكني كنت خلال هذه السنوات مازلت أعمل كمهندس ديكور .. وبالنسبة لشخص يكتب سيناريو لأول مرة خصوصا إذا كان هو الذي سيخرجه فلا بد أن تأخذ المسألة وقتا أطول من تجربته الذاتية .. ورغم ذلك لقد استغرقت كتابة فيلمي الثاني «الأخوات» وقتا أطول من «المومياء» ولكن لأسباب أخرى .. والمسألة ليست بطيئا ولكنها عمل يومي مستمر سواء كنت أكتب فعلا أم أدير الموضوع في عقلي .. وأحيانا أفكر في الموضوع وأنا أكل أو وأنا سائر في الطريق دون أن أرى ماحولتي وإنما بإحساس أو حتى بمجرد نصف إحساس أن أتجنب الوقوع في بئر مثلا .. ولكن تشغل ذهني القصة أو حتى مجرد نقطة معينة أو شيء لمحت وأنا سائر يمكن أن يوحى لي بفكرة فأنا أعمل في الفكرة باستمرار إذن وليس عن بطء ولكن عن دراسة متعمقة جدا لكل تفصلة .. وهذا أجمل شيء في حياتي كلها .. بحيث بمجرد أن أبدا التصوير يخرج كل شيء من عقل الراعي بسهولة بالتكليف بكل التفاصيل .. لأنني هنا أكون مجرد «منفذ» لما دار في عقلي كثيرا .. وهذه ناحية مهدية أو حرقية بحثة في عملية الإخراج والمونتاج أنك تكون قد دخلت في «الآلة» بالفعل .. ولكن فترة تحضير وتنظيم وترتيب الأشياء وإعادة فكها وتركيبها من جديد تكون هي أجمل فترة أعيشها من مراحل خلق الفن .. ولذلك فهي كلما طالت وامتدت فأنا مستمر وكأني أقوم بنزعة ..

● ولكن فترة التنفيذ هذه في «المومياء» بمعنى التصوير استغرقت وقتا أطول من اللازم رغم ذلك ؟

- لأن هيئة السينما نفسها أوقفت التصوير مرتين متتاليتين منهما مرة استمرت شهرين لعدم وجود فلويس .. ومرة تعطلنا

بسبب حادث وقوع عهد العزيز فهمي على ساقه فوضعها في الجبس لشهرين آخرين.. ثم لم تصننا نتيجة العمل من إيطاليا لثمانية أشهر.. وبعد هذه المدة اكتشفنا أن ثلاث لفطات «باطت».. فأعدنا تصويرها.. وهكذا كنا عايشين طوال هذه المدة في جهنم حقيقية.. ولكن مدة التصوير الفعلي خلال هذا كله كانت اثني عشر أسبوعاً فقط.. بينما صورت «الفلاح الفصيح» كله في ستة أيام..

● ولماذا تأخر عرض «المومياء» نفسه في دار السينما لخمس سنوات كاملة بعد إنجازه؟

- لأن «المومياء» كان مرفوضاً من هيئة السينما التي أنجحته.. قالوا إنه لا توجد دار عرض ستقبله.. «اركوه».. مع أن الهيئة نفسها تلك دور عرض وأنت تذكر أول عرض خاص للفيلم عام ٦٩.. ثم عرضناه في «نادي السينما» وكتب أنت.. ومع ذلك فلم ينقذ الفيلم إلا نجاحه غير المتوقع في مهرجان «فيديسا».. وهو نجاح لم يكن أتوقه أنا نفسي لأنني كنت «مضروباً» تماماً وكان قد تم إهمال الفيلم بالفعل.. ثم فاجأتني في فيديسا نفسها مشكلة أخرى غريبة دعت بعدم عرض الفيلم هناك.. فلقد بحثوا عنه فلم يجدوه مع أن النسخة كانت موجودة هناك.. ولكن حدث اللبس عندما تغير اسم الفيلم من «المومياء» إلى «يوم أن تحصي لندن» ولم يدركوا أنه الفيلم نفسه.. وكانت المشكلة نفسها قد حدثت في مهرجان كان حيث ادعوا أيضاً أنهم لم يجدوا النسخة بينما أنا في مصر لا أدري بما يحدث.. ولكن مهرجان فيديسا عام ٧٠ هو الذي أطلق الفيلم بعد ذلك.. فذهب إلى قرطاج حيث حصل على جائزة النقاد.. ثم مهرجان لندن وحصل على جائزة «معهد الفيلم البريطاني» وعدة مهرجانات أخرى كان آخرها في باريس حيث حصل على

جائزة جورج سادول كأحسن فيلم أجنبي في العالم سنة ٧٠.. وعندما وجدوا أن الفيلم حصل على ثلاث جوائز في شهرين فقط اكتشفوا هنا أن «المومياء» لم يكن «وحي» إذن.. وأبني لم أكن «غلطان قوسى».. ووافقوا هنا على أن يشترطه الإنجليز وعلى أن يبقى «الديجيتيف» في العمل في إيطاليا.. فوافقوا أخيراً وبعد خمس سنوات على عرضه في مصر:

● وطوال هذه السنوات الخمس منذ انتهائه منذ «المومياء».. ما زلت تعمل في «أختاتون»؟

- في انتظار «أختاتون» انتهيت من كتابة موضوعين معاصرين انتهيت من أحدهما بالفعل ومن معالجة الآخر.. وهنا سأحكى لك شيئاً غريباً.. كنت قد بدأت كتابة أحد هذين الموضوعين وتوقف عند نهايته التي لم أكن أريدها سوداء تماماً.. ثم حدثت حرب أكتوبر فبرهنت لي على شيء كان ينقصني إدراكه في سياق القصة فاستوحيت النهاية من حرب أكتوبر وكأنها حدثت في هذا الوقت بالذات لكي يكتمل الساريو.. فبعد أن مرت سنتان على أكتوبر وأصبح تاريخاً هو نفسه «كنا نسجل هذا الصوار في ١٩٧٥» بدأت بعض النتائج تتضح لتكتمل بعض الأمور في ذهني..

● إنه غير مثير أن يكتب شادي عبد السلام فيلمين معاصرين عن الحاضر وليس عن التاريخ.. ما الذي تنوي أن تقوله في هذين الفيلمين؟

- إنه الإصرار نفسه والاستمرار في هذا الشعب.. فهو يقع ويقوم.. وأو حدث أن «وقع» مرة أخرى «يقوم».. وكأنما لديه إصرار خرافي.. ومجرد أنه ما زالت تصلنا الخضراوات والخيرات من الريف.. عددي دلالة مهمة جداً.. إن هذا الشعب

كلما حدثت نكسة.. ينتج.. وهذا هو موضوع الفيلم الذي قد يطول إلى ساعتين ونصف أو ثلاث ساعات.. ومن خلال عدة أفراد من عائلة معاصرة تعيش بين الآن والاستمرار والترابط بين ثلاثة أجيال من هذه العائلة.. ثم من خلال التناقض بين القاهرة والريف ليس بمعنى الكرامية بينهما.. وإنما من خلال تركيب هذا وذلك وتأثير كل منهما على الآخر.. وكيف يتأقلم كل جيل مع الإحداث التي تقع حوله والتي تغيره شكلاً وموضوعاً ولكنه مرتبط حتماً بالأجيال الأخرى وكلهم يحكمهم ضمير واحد.. وهي ستكون رواية جديدة جداً في أسلوب سردها عن كل أصمالي الأخرى لأنها ستكون رواية معاصرة.. وفيلم القصير «جيش الشمس» ليس إلا تجربة من تجارب هذا الفيلم الروائي الطويل.. فعندما بدأت حرب أكتوبر لم أكن أعرف ما الذي سيحدث بالضبط ولا كيف حتى سأصور فيلماً عنها ولا ماذا أقول فيه.. ثم عندما ذهبنا إلى الجبهة لنصور توقفنا كالعادة لأن الفيلم الخام كان قد نفذ وتمطلت البطارية فقضيت سنة كاملة في تصوير وتركيب «جيش الشمس».. كانت فكرة الفيلم الروائي تختم خلالها في ذهني.. وعندما تكتمل كتابته روائياً تماماً سيكون فيه ملامح كثيرة جداً من «جيش الشمس».. وهناك شخصيتان أخذتهما من المعركة بالضبط.. وجديتهما في الواقع ولم يكن ممكناً أن أجدعهما في أي كتاب أو أي خيال أو إلهام.. ومع ذلك فإن كل مرقف الحرب في هذا الفيلم الذي يمدد لثلاث ساعات ان يستغرق أكثر من عشرين دقيقة.. ولكنه يبدأ قبلها بست سنوات وينتهي بعدها بستين.. ولكن هذه النقائض العظيمة هي خلاصة وتركيز كل ماخرجت به من سفرى إلى الجبهة والمعركة.. لأنني أعتقد أن من يكتب فيلماً معاصراً لابد أن يعيش هو نفسه

ما يكتب عنه.. ولكننا نرى من يكتبون عن الريف وهم لم يخرجوا أبدا عن حردو شبرا.. ومن يصنعون أفلاما عن أزومات الفلاحين ولكن من خلال المجلات والكتب ودون أن يعايشوها.. بينما الفنان لابد أن يكون معاصرا فعلا للناس ولوقت ولأزومات التي تحدث عنها.. ولا عليه ألا «يحشر» نفسه فيما لا علاقة له به ليصنع ما «يجب» أن يصنعه لمجرد أنه «موضة» بل ما هو مقتنع به فقط ومعاصر له ودارس وقاهم.. أما التجارة فهي شيء آخر.. أنا مثلا لم أعايش الكباريات ولا أعرفها.. ولكني أيضا لا أستطيع أن أقول إنني معايش للريف مائة في المائة.. لكن يكتفى في الصعيد نعم.. ولكن ليس بما يكفي تماما.. لأن «الفنان» الذي ستخرج من خلاله صورة هذا الصعيد الذي أعرفه.. سيكون قاهريا مائة في المائة.. ولذلك فعندما سأقدم هذا الريف سيكون باعتباره نقیض القاهرة.. ولكن ليس هو الريف في ذاته.. لأنني ببساطة لا أستطيع هذا.. وسأكون كاذبا لو قلت إنني أعرفه بالضبط.. فالواقع أنني لا أعرفه..

وصمت شادي عهد السلام قليلا كمادته بعد أن يقول «هه، ليطعن إلى أنك تنابيه في إيقاعه الهادئ وهو يتحدث أو يتحرك بأناء أو يشعل سيجارة

«مصري» بين وقت وآخر.. ثم ينتبه فجأة من الفضاء الذي كان يحلق فيه وهو يحدثك.. فكل مكان في شادي عهد السلام كان يوحي لك بأنه يحلق في عالم آخر. وكأنه هو نفسه كان ينتمي لتوكيب آخر أكثر رقبيا وشموخا من كوكبنا هذا.. ولذلك فلم يكن مقدرا له أبدا أن يصنع هذه الأفلام أو أن يحقق هذه الأفكار التي يحلم بها بعيدا عن أرض واقع خشن وشديد القبح والشراسة.. ولذلك فلقد نظر إلى فجأة وقال: هه.. لحدنا خرجنا من فين؟

وقلت: من فكرة فيلمك المعاصر الأول.. ماذا عن الفيلم الثاني؟

قال: إنها قصة بسيطة جدا جدا عن الإنسان عندما ينشغل إلى حد الجنون بفكرة معرفة المستقبل.. وهو البحث الذي ينشأ عن عدم الثقة وفقدان التوازن ربما بسبب تقدم السن خصوصا عندما تكون قصة امرأة نيس لأنها أصبحت صجورا.. ولكن لمجرد إحساسها بأنها دخلت حلقة جديدة وبدأت تشعر أن جيلها أصبح يتأخر أو يتساقت.. فبدأ واحد يمرض.. والآخر يموت.. فبدأ دعرها لمعرفة المستقبل.. ويبدأ بحثها عن حدثها عن هذا المستقبل إلى أن يتحول إلى جنون..

ويؤدى بالطبع إلى الانهيار.. لأنك في حالة كهذه تشغل نفسك بموضوع غير موجود.. وتغسى الحاضر الذي تعيشه بالفعل.. ويبنى ويدرك فهو موضوع غريب.. أقرب إلى التلجج بشكل ما!

● وهل تكتب السيناريو بمفرده؟

- نعم.. لأن الموضوعات المعاصرة لا تحتاج إلى الجهد الذي تفرسه الموضوعات التاريخية من البحث في المراجع والنصوص المعقدة.. فضلا عن عدم قدرتك على التصرف في التاريخ بحريتك بنفسها في الموضوعات المعاصرة التي هي من صنعك بالكامل.. وسوف أجرب نفسي في هذين الفيلمين.. وقد أعود بهما إلى التاريخ.. لا أعرف بالضبط..

كتب شادي عهد السلام هذين الفيلمين المعاصرين بعد أن كتب «أختاتون» وفي فترة انتظاره لعل عقبات تنفيذه التي لم تحل أبدا حتى خلال ١١ سنة بعد إجراء هذا الحوار.. فلم يقدر له لا أن يصنع «أختاتون» ولا الفيلمين المعاصرين.. فهل يبحث أحد عنهما ويحاول إخراجهما إلى النور تخليدا لذكراه؟ ■



من فيلم الاهرامات وما قبلها



# في صحبة مفكر وشهيد السينما المصرية شادى عبد السلام وحوار معه لم ينشر

عبد الرحمن أبو عوف

■ والآن وأنا أستمع في أسي وحزن وإجلال لصوت شادى عبر زجاج الموت البارد في آخر حوار سجلته له قبل رحيله بحوالى عام. وعلمت عليه بعد أن كدت أفقده في هرولة واضطراب نقل مكتبتي بعد أن تأثر منزلي بالزلازل.

■ الآن أتوحد مع صممت الورق وأحاول أن أستعيد وأشيد لحظات مفعمة ومختلة بالحب والصداقة، والفكر والفن أمضيتها في صحبة شادى، كانت قمتها عندما صحبتته كراحد من مستشارى المادة العلمية لفيلم أختاتون إلى الأقصر حيث أمضينا عشرة أيام مع تلاميذه ومعاونيه وأبرزهم مهندس الديكور صلاح مرعى، ومجدى كامل والمخرج محمد هاشم ومهندس الملابس - أنسى أبو سيف والفنان محمود مبروك وآخرين، حيث كان شادى يدرس ويحدد أماكن التصوير ويقوم بعملية بحث وتنقيب عن بقايا آثار

■ إننى أتساءل وبعد أن عشت سنوات في صحبة شادى وكنت أحد الشهود على مأساته التى انتهت برحيله كمدا وقهرا بعد أن بلس من إيداعه فيلمه - أختاتون الذى ظل بعد كل عناصره الفكرية والفنية عشر سنوات وأدرك فى مسرارة أن المرحلة التاريخية للكعبة بعد للسبعينيات والتى شهدت تنازلات وتراجعات عن مشروع النهضة الناصرى الذى أتاح لإيداعه لفيلمه الخالد - الموميا - فيلمه للرواى الوحيد.

■ فأنا لا أنسى وقبل رحيله بأشهر وقد أنشبت فيه المرض مخالفه وكان قد عاد من فكرة علاج بأوروبا... وكنا نجلس فى كافيتريا شبرد وطلب منى ألا نسهل لأنه تعود فى المستشفى أن ينام مبكرا هس لى أكثر من مرة فى هذا اللقاء (هذه المرحلة والوقت ليس مرحلى ولا يقضى... لقد تغيرت الظروف التى تسمح بإبداع وتحقيق فيلم أختاتون...).

**قا** صعبة ومستحيلة ومجهدة، محاولة الكتابة عن صداقتى الحميمة وانتمائى لمدرسة مفكر ومؤلف وشهيد السينما المصرية - شادى عبد السلام والتى بدأت فى شتاء عام ١٩٧٢.

لأنها تدفع للكاتب لوضع كل جهده وإيداعه فى الكتابة لتساؤل قلق وصعب... هل أدرك جوهر درس هذا الفنان المعلم الذى رفض فى كبرياء التنازل والتكيف مع ظروف وأوضاع السينما والفن التجارى؟ وظل ويقال وحده من أجل مشروع تأسيس سينما مثقفة لها خصوصية وأصالة وتفرد للشخصية المصرية وعبقريتها بترائها الحضارى، ولغتها ورموزها ومجازها الذى مازالت تنطق به آثارها الشامخة والتى قهرت الزمن والأبد.

أخنانون التي نجح كهنة آمون في إزالتها لتمرده.. فالإخراج علة شاذى عملية علمية.. ويحث ودراسة لا تقوم على الثقافية... ولقد قرأت عبر عيني وعقل شاذى سر أسرار المعمار والحدث والتصوير الفرعونى واستكملت ثقافتى عن المصريين فهو فيلسوف ومنظر ومستوعب لطقوسها ورموزها نادرا ما يكرر فى ثقافتنا.

....

■ وعندما شاهدت فيلم - للموميا - أوليلة حساب السنين فى نادى السيمما عام ١٩٦٩ أدركت أننى أمام فنان ومفكر من طراز فريد.. هو دارس ومستوعب ومنظر للثقافة والفن والمعمار الفرعونى، ويصير بمصر أسرار جواهر الحضارة المصرية القديمة، وقادر على تحويلها إلى مشاهد ولوحات تشكيلية، ومبدع لسيمفونية بصرية.. تقدم - الصورة - الفكرة.. حيث يقدم المعنى والدلالة والمغزى بلغة المنجز المرئى.. وقدره فذة على السيطرة على لغة السينما حيث تصبح - الكاميرا - هى القلم الذى يدرس ويقرأ ملاحم الواقع التاريخى واليومى والإنسانى.. وكل ذلك يعطى بناء كلاسيكيا مهيبا له إيقاعاته المنظمة ونسقه الجمالى.. غير أنها كلاسيكية معاصرة تعلى بقدرات كل وسائل التعبير الحديثة من موسيقى ورسم وديكور ومعمار وأخيرا أداء تمثيلى.

■ بعد ذلك حرصت على مشاهدة فيلمه القصير وهو مزيج من الفيلم الزرائى والتسجيلى لأفصد (الفلاح الفصيح) وأتيح لى قراءة سيلاريو الفيلم.. وهو نص له جمالياته الأدبية وعذوبة وفخامة اللغة، وسرده الذى يمزج بين القصص الملحمى والتاريخى الدرامى.

إن قصة - شكاوى الفلاح الفصيح - من عيون الأدب المصرى

التقديم، وكما جاء فى كتاب - سليم حسن - الأدب المصرى للقديم أو أدب الفراعنة- (كان رجل اسمه (خثوم أنوب) وهو فلاح مصرى له زوجة اسمها (مارى) قال لها.. «إنى ذاهب إلى مصر لأحضر منها طعاما لأطفالى فأنا..» وكىلى القمح الذى فى الجرين وفأنا بقى من الحصاد الماضى، ثم ترك عشرين مكبلا من القمح لزوجته وأولاده، وعلى ذلك ذهب للفلاح إلى مصر بعد أن حمل حميره بالسماد والذبات والنظرون والملح وعصى من (بامبو) وقضيات وجلود الفهد وفرو الذئاب والخيزران، وأحجار (سدت) وأحجار (عياو) .. النخ، وسافر هذا الفلاح

إلى الجديب ووصل إلى مدينة (مدينت)، وهناك رأى رجلا يدعى (تحت نخت) وهو ابن (أسرى) وهو من مستخدمى المدير العظيم لبيت (رتزى) - قال هذا الرجل عندما شاهد الفلاح (ليت لدى وثنا قويا) حتى أشكن من سرقة متاع هذا الفلاح.

■ وبعد مؤامرة استولى (تحت نخت) على الحمار وما يحمله وضرب الفلاح وعدد أنى هذا الفلاح ليقدم ظلامته إلى المدير العظيم لبيت (رتزى) فقال (يا مدير البيت العظيم يا سيدى يا أعظم العظماء يا حاكما على ما قد فى ومالم يفن.. إذا ذهبت إلى بحر العذل

وسحت عليه في نسيم رخاء، فإن الهواء لن يمزق قلبك وقارئك لن يعبأ، وكانت هذه الشكرى في عهد الملك (بنكوارج) الذي أمر بأن أستضاف الفلاح .. وألا يتحقق أمله في استرجاع ممتلكاته ليظل يقدم ويسكرسل في شكواه الذي أعجب بفصاحتها الملك.

ويعد أن انتهت من تسع شكرى .. أمر الملك بإحضار السارق ونقل كل ما يملك إلى الفلاح الفصيح وأكرم وأعيد إلى حقله في حقل الملح.

■ لقد ترجم شادي هذه القصة الأدبية بلغة الكاميرا والصورة والتجميد الفيلمي وأداء الممثلين البارزين - أحمد مرعي في دور الفلاح، وأحمد حجازي في دور اللص (تصوت نخت) إلى فيلم تاريخي أسطوري حيث شيد المناظر والملابس من خصوصية العصر الفرعوني، وصور طبيعة الريف وسطوع الشمس في أرض مصر.. وأبرز قضية الظلم والمعدلة في عمق ويوجدان الشعب المصري، غير أنه جعل من بناء السيناريو ولغته المكثفة والشاعرية.. لغة تتجاوز السطح إلى العالمي وتتجاوز العصر القديم لتظل تخاطب الإنسان المظلوم في كل مكان حتى الآن.

■ إن صوت هذا الفلاح عبر فيلم شادي مازال يصرخ قائلا لفرعون (أقم العدل، انظر الخير، دمر كل شر) وتواصل الكاميرا حركتها عبر نسيم الزمان من هذا المسيح الذي صنعته الريح، (كن كالرخاء القادم الذي يقضى على المجاعة) الخ.

....

■ ومع أن فيلم (المومياء) استقبل في أوروبا بحفاوة وتقدير ونال أكثر من جائزة في عدة مهرجانات عالمية في روما وباريس وغيرها، وتحدث عنه كبار النقاد العالميين كمنحلي تاريخي

وعلامه في تطور السينما المصرية وأجمعوا على أن عهد السلام وأبرز مخرجي السينما الجديدة سينما المؤلف... ووضع اسمه وإنجازته في موسوعات السينما ومراجعتها العالمية إلا أن السمات المتمدة والتجامل في مصر وطلته ظل مفروضا على الفيلم.. فلم يعرض للجمهور الواسع تحت دعائى أنه فيلم غير جماهيري وكنت وقتها عام 1972 اصعل محرر أدبيا بمجلة روز اليوسف فشعرت بالنصب والقلق من هذا الوضع.. واتصلت بشهادى عهد السلام بعد أن التقيت به في عدة ندوات خاصة وأخبرت برغبتي في إجراء حوار واسع معه فحرب على الفور، وكان شادي في هذه الفترة يعمل مديرا لمركز الفيلم التجريبي ويقود فريقا من المخرجين والسينمائيين الشباب.. يبدعون تحت إشرافه وإرشاداته أبرز وأعرق الأفلام التسجيلية والتجريبية ومنهم سمير عوف وهاشم النحاس وداود عبدالسيد ومحمد شعبان وآخرون كان المركز التجريبي للفيلم محمل بحث ودراسة وتجريب، أسس اتجاهاً ونهجا علميا وفنيا معاصرا في السينما التسجيلية مازالت تماره تعطى حتى الآن رغم حصاره والتأمر عليه.. وأبرز دليل على ذلك أن أهم مخرجي الأجيال الجديدة الآن مروا بهذا المركز وتعلموا في رحابه وأتقوا لغة التعبير السينمائي تحت رعاية شادي عبدالسلام.

■ وكان شتاء عام 1972 قاسيا .. ودعاني شادي إلى منزله منزل الأسرة بالزمالك فقد كان يمر بوعكة صحية، ويبدو أنه أثر لإجراء الحوار في بيته بعيدا عن صخب وضجيج مكتبه بمركز الفيلم التجريبي.. فقد كان لديه كثير مما يريد أن يوح به، ووجدته مكتفا بحجرة مكتبه المهيبة الأنيقة الأثاث، حيث صقوف الكتب في كلاسيكيات الأدب العالمي الإنجليزي والفرنسي والألماني،

ويقلب على المكتبة مراجع وموسوعات عالمية في المصريات والفنون والآداب المصرية القديمة في الحت والعمارة والتصوير والفيلوجيا .. بجانب موسوعات عن السينما والفنون المعمارية والتشكيلية والموسيقية، وشعرت أنى في مكتبة عالم موسوعي وأثرى فذ يجلس بجانب أجهزة لاستماع الموسيقى مجمدة للصوت.

ووجدته عملاقا طويلا رغم نحافته، ملامحه جنوبية وفرعونية صلبة وحادة ووسيمة، تتركز كل سمات شخصية الأسرة في عينيه؟ اللتين تنظران للأغوار فتكتفب أعماقها.. غير أنه مصرى بسيط متواضع حالم، واثق بنفسه، وقد بهرتنى وطريقته في الحديث الهادئ وغرارة معلوماته وثقافته الأدبية والفنية.

وتأملت للوحات التي تشمل كل مدارس للرسم الكلاسيكي والمعاصر والتجريدي، مختارة ومعمودة في أنفة وذوق رفيع، باختصار كان جو الشقة حالما وشاعريا يعبق بسحر الفن والفكر والأضواء خافتة والشيخ مغلق والستائر مسدلة، ولسوف تشهد قاعة المكتبة في المستقبل عددا من الأسميات أمضيتها في صحبة شادي نتحاور ونتحدث عن تجليات وأسرار الحضارة المصرية القديمة وتاريخ مصر القديم وعن السياسة وقضايا المجتمع، فزعم نزعه واستغراقه في التاريخ فلم يكن معزولا عن صراعات ما بعد السبعينيات، وكان يجهدى لى أرسطقراطى التفكير إنساني النزعة في الموقف السياسي يضيق بالإيديولوجيات الجاهزة ويكره النظم الشمولية فثقافته وتكوينه أورباني رغم جذوره المصرية المرفية وهذا سبب بعض الخلافات والمشكلات في رؤيته للنفس وللنظم الشيوعية والليبرالية ... حيث كان علمانيا راديكالي النزعة مع شيء من التصرف غير أنه في النهاية موسوعة متحركة حية لتراث المصريين والتاريخ



المصري القديم هو عشقه وحياته وحلمه الذي ظل طوال عمره مخلصا له يتحدث عنه كشاعر يستلطف هذه العماثر والآثار والتماثيل بلغة عصرنا.

■ وفي دقائق تم التواصل بيننا وأدرك شاذي جدية رغبتي في الحوار معه وأنى قمت بدراسة إيداعه وقراءة كل ما كتب عن نغده وصوته الخاص وعبر سؤالي الأول عن النشأة والكون والبيدات.

راقبته وهو ينظر للبعيد ويتدفق كالسيل في سرد نشأته في الدنيا في حضان أسرة صعيدية عريقة فالوالد محام كبير احتل أرفع مناصب القضاء وكيف تفتح وجدانه على مشاهدة وحب الآثار الفرعونية في الدنيا وملوى مدينة المعامرة التي بناها أختان وصحبه أبوه إلى الأقصر وأسوان وغرس فيه حب للحضارة الفرعونية وعلمه كيف يقرأ عنها عن طريق الصور والسجلات وإتقان اللغات الأجنبية غير أنه أصيب في طفولته بمرض منعه من الانتماء في الدراسة فترة أنفقها في القراءة الأدبية والفنية والتاريخية والرسم والتصوير والتصميم ونمت قدرات الخيال كجديل للاكتشاف في البيت واكتشف حبه للرسم والمعمار فدخل بشجيع من والده كلية الفنون الجميلة ليدرس العمارة ففوق في دراستها وأضى فترة التجنيد العسكري في سجن واكتسب منها الانضباط والنظام .. ما أسرع ما اكتشف حبه وزينته لدراسة السينما والفلم بها وكان حظه أن يمل مع صلاح أبو يوسف مخرج الواقعية المصرية وأن يبرع في هندسة الديكور وتصميم المناظر والملابس عن دراسة دقيقة للمصر والبيئة والحضارة .. وقد اكتسب هذه المعرفة من فنان دارس للحضارة المصرية هو ولي الدين سامح ومن المهندس المعماري حسن فتحي .. وويضا واصف ومدرسة الفسيوم ... لذلك كان أبرح مهندس

الديكور للأفلام التاريخية وأمل أبرحها فيلم صلاح الدين الأيوبي ليوسف شاهين.

■ ولقد أكتسبته هذه المرحلة خبرة عملية وفكرية بواقع السينما المصرية وإنجازاتها والحلقة المفرغة التي تدور فيها وخضوعها لآليات المفاهيم التقليدية والتجارية رغم وجود قطاع عام في السينما وحتى المحاولات التي حاولت الخروج من اللق التقليدي لم تشبع رغبته في اكتشاف أسلوبية تعبيرية لها خصوصيتها المصرية بعدها الإنسان لم يقتنع برواقية صلاح أبو يوسف أو تجريب يوسف شاهين ... لقد اكتشف في نفسه الميل للإخراج وكان عليه أن يرحل إلى أوروبا ولندن بالذات ثم باريس ليدرس ويطلع على أحدث أساليب الإخراج والاتجاهات الجديدة وشاذي مذك صباه ولظروفه العائلية عرف السفر إلى أوروبا غير أنه هذه المرة كان يرغب في استكمال تكوينه وثقافته وقد شارك في بعض الأفلام التاريخية وأمل أبرحها فيلم كليوباترا غير أنه لاحظ مفاهيم زائفة لتقديم الفيلم التاريخي خاصة الذي يقدم مرحلة الحضارة المصرية القديمة والرؤى الغربية الاستشراقية في فهم البعد السياسي والحضاري لمصر القديمة فتمرد على كل ذلك لكي يقدم خلاصة ثقافته ورؤيته بعد أن ألقن لغة الكاميرا ومفردات وجماليات الإخراج وبدأ يستفيد من قراءاته ويحوط في تاريخ مصر القديم وعلم المصريات وفلسفة الحضارة المصرية ولكن الأهم أن هذه المرحلة كانت تشهد صعود المشروع الناصري للوحدة والتحرير وبدأت مصر تلعب دورها في المجال الإفريقي والأميربي .. وكانت جدلية الصراع الاجتماعي تطرح صراع للجديد مع القديم وفكرة البحث عن هوية للشخصية المصرية توزعت بين المفاهيم القومية العربية والخصوصية المصرية ... فبدأت تختصر في ذهني وسط

صخب هذه التحولات فكرة فيلمه المومياء أو أية حساب السنون وقد عرض الفكرة على روسيليني الذي قدمها للوزير المستشير ثروت عاكشة فبناها وأربع تجميع محفوظ الذي كان يرأس مؤسسة السينما في ذلك الوقت دورا في تمويل الفيلم .. رغم الصوت النشاز الذي يحمله وهو العودة لأصول الشخصية المصرية الفرعونية في وقت كان يرتفع شعار النهضة العربية وعروبة مصر وتطرف دعاة هذه المفاهيم للشوقية ... ولوسف يقف عبدالرازق حسن الماركسي والذي كان مسئولا عن شركة الإنتاج السينمائي ضد تمويل الفيلم والمرافقة عليه تحت ستار هذه الدعوة وتكشف شهادة المستشار والناقد السينمائي مصطفى درويش عن هذه الأسرار ولكنه وافق رغم ذلك على الفيلم وكان وقتها مسئولا عن الرقابة على المصنفات الفنية.

■ لقد استغرق الإعداد والتحضير لإبداع المومياء خمس سنوات وتحملت الدولة مبالغ طائلة في تمويله ... وأمر كل هذا فيلما عالميا نوافرت له كل شروط الاقتان الفني والجمالي ... وولدت لأول مرة في مصر سينما الملوك فالفنسة والسنياريو والإخراج قام بها شاذي وكانت الكاميرا هي القلم الذي يترجم الرؤية وقام بالتصوير أعظم مصري السينما المصرية عبدالعزيز فهمي وأعد الديكور المهندس المبدع صلاح مرهي وعديد من الفنانين في الملابس والصوت والإضاءة والمونتاج .. كانت عملية متكاملة من الإبداع قادها شاذي فكشف عن جلال وظلوه قرية القرنة ومعابد الأقصر والكرك ورواى الملوك وصاغ لوحات رائعة بصريه لمهابة وشموخ المعمار وللحن المصري كخلفية لموضوع في صميم المعاصرة ... إن الأحداث المكثفة والوقائع التي تقوم على ثلاث مستويات الماضي والحاضر والمستقبل فالمومياء هو تاريخ فترتين في

جدال مع الحاضر فقرة التاريخ القديم الفرعوني وفترة تاريخ الحدث ١٨٨١ والفترة الثالثة هي فترة حيرة ونوس ابن قبيلة عبدالرسول التي تعيش على سرفة كنول الأثار ويبيعها لتجار ومهربي الأثار..

وكل ذلك يقدم في ٢٤ ساعة تختزل ثلاث فترات والبناء كلاسيكي جديد فيه الصرامة والنظام والإتقان الشكلي غير أنه يبور قضية صراع الجديد مع القديم والتقاليد السنلفة فونويس ابن قبيلة الحريات والتي عاشت على سرفة مقابر الملوك وأصبحت لها تقاليد وأسرار يعمد على هذه التقاليد ويسلم أسرار المقبرة الملكية التي تكشف عن أعظم ملوك الأسرة الحديثة يسلم هذا السر لرجال الأثار وبذلك يقدح هذه الأثار من الذهب ويتحدر لخروجه عن طقوس وتقاليد قبيلته إنه موضوع معاصر في رداء تاريخي...  
لأن التاريخ هنا أداة لتعميق الحاضر وإضائه ولذلك استقبل العالم الفيلم بالتقدير والترحيب.

وقد استعان شادى باختيار واكتشاف مواهب جديدة في الأداء لعل أبرزهم أحمد مرعي، وأحمد حجازي، وأعاد اكتشاف نادية لطفي التي استمر دورها دفاق فافتت كل أدوار النجومية في أفلامها التجارية السابقة.

■ غير أنى شعرت بمدى المرارة التي يعانيها شادى من بداية الحصار العربي الذي بدأ يلف حوله مزدوجاً من الدولة ومن السينما التجارية فالفيلم لا يعرض في دور العرض الجماهيرية ولا في التلفزيون والكلام يدور حول أنه فيلم غير جماهيري صنع للخاصة والصفوة وعرفت منه أن السبب الرئيسي هو موقف عبدالقادر حاتم وزير الإعلام والثقافة والمهيمن على الحكومة في بداية مرحلة الانقلاب بعد ١٥ مايو المشهور وبداية ظهور الدورة المضادة بقيادة

السادات ضد كل مكسبات ثورة ٥٢ بقيادة عبدالناصر، فبعد القادر حاتم لا يلمس أن الفيلم أنتج في عهد ثروت عكاشة ونحن نعرف مدى الصراع بين كلا من العقليتين وكم عانت الثقافة المصرية من هذا الصراع الذي نشب بين المؤسسات الثقافية والفنية وكان عبدالقادر حاتم يأتي ويهينهما..

■ ولقد أدركت أن المومياة هي طرح مرحلة صعود المشروع الناصري للهضة ولدت مع ميلاد كل المؤسسات بالثقافية الراقية التي نعت في الفنون والنشر، وإن قطاع السينما العام هو الذي حقق طموح شادى.. وقررت أن أساهم في الدفاع عن ضرورة عرض فيلم المومياة.

■ استغرق هذا الحوار سبع ساعات اقتربت فيها من فكر وشخصية وأحلام شادى وعرفت أنه مستعد لمشروع جديد «أخنا تون» وقد حضر هذا الحوار (ماجدة واصف) التي أصبحت الآن المسئولة عن السينما في معهد العالم العربي بباريس، وكانت وقتها أمينة مكتبة معهد السينما المصري.

■ وعندما نشر هذا الحوار في روزاليوسف عام ٧٢ أثارت قضية شادى من عديد من الكتاب دافعوا عن ضرورة عرض الفيلم، وأسجل هنا شجاعة عبدالرحمن الشرقاوي في ترحيبه بنشر الحوار وكان رئيساً لمؤسسة روزاليوسف رغم ما فيه من هجوم على عبدالقادر حاتم في وقت كان عبدالقادر حاتم في قمة سلطته على الإعلام وبينه وبين الشرقاوي صراع سياسي.

■ ورغم ذلك لم يمرض الفيلم جماهيرياً إلا في يناير ١٩٧٥ لمدة أيام ثم ألقى عليه الصمت من جديد واكتفى بأن يمثلنا في المهرجان فقط حتى أصبح اسمه فيلم المهرجانات.

■ وعندما عرض الفيلم كنت معتقلاً في سجن طرة في أحداث اضطرابات يناير ١٩٧٥ في وزارة حجازي ولقد تأكدت وتدعمت صداقتي لشادى منذ هذه الفترة وعشت معه كل مشاريعه وأبرزها كتابة ودراسة سيناريو فيلم أخنا تون بجانب إيداعه فيلم (أفاق) وهو جوله بالكاميرا في مجالات النشاطات الثقافية التي بقيت تقاثل بعد أن ترك ثروت عكاشة الوزارة فالفيلم يسجل نشاطات أكاديمية الفنون ومؤسسة المسرح والفنون التشكيلية وتسجل لقطات لأبرز الفنانين الذين كانوا يعانون المرارة في هذه الفترة من التراجعات ولا أنسى لقطة دالة للفنان المصور حسن سليمان تسجل مدى المرارة التي أوصلته للمرضى المسميت، وهذا الفيلم لم يعرض في التلفزيون إلا مرة واحدة يتيمة.

وعندما اندلعت حرب أكتوبر ٧٣ انفل شادى وذهب إلى الجبهة يوم ٩ في أثنى المعارك الملتهبة وكان أول السينمائيين الذين صوروا معارك العبور وسجل بالكاميرا عديداً من المشاهد التاريخية الحية كانت أساس الفيلم التسجيلي العظيم (جويش الشمس) ومدته ٤٠ دقيقة وهو إنجاز جديد في لغة وتشكيل الفيلم التسجيلي يكشف عن بساطة وعظمة الجندي المصري بطل معارك العبور ويأمل دالة هذه المعركة وأبعادها السياسية وتشابكاتها وانعكاساتها على مصير مصر ومنطقة الشرق الأوسط، وجيوش الشمس هو الرسم الفرعوني لجيوش مصر القديمة.

■ وأكبر دليل على أن شادى يحارب حتى الآن أن الفيلم لا يعرض في ذكرى ٦ أكتوبر في حين تعرض أفلاماً استهلاكية (كالرصاصة مازالت في جيبى) أو تعرض أفلاماً عن حرب فيتنام وكوريا تجمد العسكرية الأمريكية.

## ■ مشروع فيلم أخناتون ملحمة صراع انتهت بالموت كمد

■ إن قصة صراع ونضال شادى عبد السلام من أجل تحقيق وإبداع مشروعه فيلم أخناتون... جديرة بالتصويل لأنها تكشف عن مدى صلابته الفنان المصرى الذى سبق رؤيته ظروف عصره وهى تكشف عن كيف أغتالت الثورة المضادة والتراجعات السياسية والى حدثت بعد السبعينيات للكعبة كيف اغتالت هذه الموهبة ورفعتها للإحباط والانكسار وأخيرا الانسحاب من الحياة وهى المأساة نفسها التى عاناها كاتبها المسرح العظيم محمود دياب وميخائيل رومان.

ولقد شهدت وعايشت تفاصيل هذا الصراع ومحاولات شادى المستمينة لإنجاز مشروعه ولعله وجد فى مأساة أخناتون وثورته وتمرده على عبادة آمون ثم ما تعرض له من ظلم ونفى من التاريخ رغم أنه مؤسس ديانة للوحيد وصاحب أول ثورة دينية فى تاريخ الإنسانية لعله وجد فى هذه الشخصية التراجيدية المأساوية كل ما كان يعانى هو من ظلم وعدم فهم وحصار... وغربة.

■ عشر سنوات أو أكثر يبحث شادى ويقلب عن تاريخ أخناتون وأسرار وخبايا ثورته وإنكسارها ويقرأ عن فلسفة الأديان فى هذه المنطقة ويسافر إلى تل العمارنة عاصمة آتون والأقصر يقبض فى معابدها عن بقايا آثار هذه المرحلة يتأمل ظروف الإمبراطورية المصرية التى اتسعت وترامت أطرافها بعد أن أسسها تحتمس الثالث المحارب العظيم... لقد تناقضت دعوة أخناتون عن إله واحد لكل الإمبراطورية مع مصالح كهنة آمون كهنة الذهب والأوصياء على مصالح الإمبراطورية وبدأت المستعمرات

تفكك عن الجمهورية قذيانة السلام التى تكره الحلف اصطدمت مع مصالح العسكريين... كل ذلك تأمله شادى وبدأ يكتب ويعمل ويتقن فى السنياديو رغم فقدان الأمل فى تنفيذ المشروع الذى يحتاج إلى تمويل مالى كبير ولكنه ومعارفيه وتلاميذته وأبرزهم صلاح مرعى وأنسى أبوسيف، ومجدى كامل صمموا المناظر والديكورات والملابس والحلى ودرسوا تفاصيل المرحلة التاريخية وطرز المعمار والنحت وكل عناصر الحياة ليصوغوا فيلما يصبح بكل المقاييس فيلما عالميا وسفيرا لنا فى العالم يتحدث عن عظمة حضارة مصر ويطعن من شخصيتها، ولكن هل كان شادى يدرك ظروف مرحلة السبعينيات التى تراجعت عن كل النهضة ووقعت أسيرة السيد الأمريكى وهادنت إسرائيل واعترفت بها واستسلمت لدول النفط وقيمتها السلبية الظلامية حيث تحاصر الصحراء الليل والواوى.

■ لقد حاول عبد الحميد جوده السحار وهو رئيس لمؤسسة السينما إنقاذ أخناتون ولكن الاتجاه الرسمى رفض هذه المحاولة وقمعها.

■ وحدثت محاولة أخرى حيث عرض المخرج النيفيزيوى محمد شادى الفيلم وبدأ شادى يعمل بجهد وسافرننا إلى الأقصر لتحديد أماكن التصوير... ودرج الممثلين فقد كان المفروض أن يلعب دور أخناتون محمد صبحى لكنه لم يمد يده فبلغ فقد اتجه إلى مسرح الفكاهة ريتس من إنتاج الفيلم وظل شادى يبحث عن ممثل آخر ورشح الشاعر أمل دنقل... ثم استقر أخيرا على بطل المرمياء أحمد مرعى. وكان يعد نادبة لطفي لكى تلعب دور الملكة (تى) والدة أخناتون واكتشف موهبة (سوسن بدر) لنشابه ملامحها وطول عنقها لتلعب دور نفرتيتى.. ولكن ما

أسرع ما حدث الصدام بين المنتج محمد سالم الناجار الذى ينظر إلى الريح وبين صلابته وقيم شادى الذى يحلم بالمبادئ والقيم الفكرية إنها قصة دامية عشها وشاهدتها واكتشفت فيها صراع الموهبة مع الظروف القاهرة... ولقد عرضت مؤسسات وشركات فرنسية تمويل الفيلم وحامت شبكات حول شركات عالمية لها صلة باليهودية حاولت أن تفرس شادى بتمويل الفيلم ولكنه ظل يرفض متمسكاً بأن يكون التمويل مصرية.

■ وحتى والمرض قد تمكن منه ظل يعمل ويعيد ويحلم بتنفيذ مشروع عمره حتى لفظ آخر أنفاسه وترك كل ذلك الجهد فى أيدي تلاميذته وعلى رأسهم صلاح مرعى... وكانت نادبة لطفي واتجه أفلاطون آخر من أصحابها وهو يعلم الروح... لقد قتلوا الفرقة فى قلبه فمات كمدًا وقهرا.

والآن لم يبق لدى من تسجيلات لحوارات أجريتها معه إلا هذا الشريط الذى أنقذته وفيه يتحدث شادى عن مفهومه للواقعية والمعاصرة والرجوع إلى التاريخ وأسلوبه ومفهومه للفن السينما والإخراج وتبديى كلماته كأنها رسالة وداع فلنستمع له...

■ فى بداية الحوار سألته عن انتهام البعض له بالهروب إلى التاريخ وعدم مواجهة الواقع.

■ قال شادى غاضبا: أنا لا أرى أن هناك فصلا بين التاريخ والواقع أو الحاضر أو المعاصر، بل أرى اتصالا ولا يوجد أى تفرقة، فليس لهذا الاتهام منطق بل قصور فى الفهم، لأنى لم أفعل قالب أعمل من خلاله... والذين يظنون إليه كتاريخ أنا أراه واقعا وأخناتون واقع... فانا لا أصطنع قصة أو ميلودراما، فالواقع هو الواقع فى كل زمن والإنسان هو الإنسان فى كل زمن، والمشاكل الاجتماعية هى

المشاكل الاجتماعية نفسها في كل زمن لو قلت الجوع زمان فهو الجوع في الحاضر، قد تتغير نظرة الإنسان وثقافته وصلاته بالكون والواقع، قد يتغير الواقع ويتطور من حال إلى حال ولكن يبقى في النهاية أن التاريخ واقع، فالتسميات والتعريف إلى جعل الأشياء البسيطة قضايا معقدة هذا خطأ القضايا أكبر من هذا ولها أصاق أكثر من هذا، وربما لو بذلنا مجهودنا لدراسة الأشياء التي ندرکها ونعرفها الآن، يمكن أن نصل إلى مفهوم المعاصرة اليوم.

■ عندما أتحدث عن التاريخ أنا لا أتحدث عن التاريخ أنا أتحدث عن الإنسان هناك روايات معاصرة من ناحية الشكل أو الأزياء ولكن ربما لها منطق رومانتيكي.

عندما تقدم في شكل واقعي مومسا من شارع الهرم وتعملها رمزيات ليست هذه واقعية على الإطلاق ده كلام فارغ.

هل الواقع أن السومس في شارع الهرم هي مصر.

ففي فيلم العصفور ليويسف شاهين مثلا عندما يتحدث إنجليزي على امرأة فهل يعنى هذا أن الاحتلال الإنجليزي اعتدى على مصر في حي الحسين والأزهر هذا تزييف للواقع.

■ إن فيلم (الفلاح الفصيح) معاصر وواقعي أكثر من كل هذه الأفلام التي تدعى الواقعية.

المعاصرة عدلى هي الصدق، بل لنا أرى الآن أن عادة الكاسيلا تقدم بشكل معاصر.

لا تأخذ شخصية وتلبسها رداء أو قناعا بالزور، لا تأخذ إجابة من واحد بعد لوى ذراعاه، يجب أن ننسى كلية أن الواقعية هي الشكل، فلا تقف عند حدود شكل الحارة بل يجب أن تنقصى ما يدور في الحارة من أحداث، قمصمركه هو الواقع.

فمن يرى أعمالى ير الشكل هذا لابس قوعونى يبقى قوعونى لكن الأمر أعقد من ذلك البسيط.

■ أنا أقول عندما نتأمل فيلم المومياة اليوم مستجد أنه تاريخ فترتين في جدال مع الحاضر فترة منها هو التاريخ القديم للفرعونى والفترة الثانية تاريخ الحدث ١٨٨١، الفترة الثالثة هي حيوره الولد ونوس ابن الشيخ سليم من قبيلة الحريات في قرية الترة الاكتشاف حدث ما دار حول حدث، الشخصيات أحمد كمال وبديوى وما سبيرو ونوس البطل كل هذا واقع... عمل كل هذا في نسج درامى... وحتى نصل إلى للنسج الدرامى فلها خلفيات وذكريات ومعاصرة، معاصرتها هي التي دفعنى إلى مناقشة هذه القضية، فلر كنت أنا أو لو كانت الدولة أو للمجتمع الذى حولى يرى أن الإشكال ده مش فيهم كان ربما الحدث للتاريخى لا يؤثر فى ولا أحتاج أن أعاليه.

إن ما هو فى الحاضر هو الذى يحرك أجزاء معينة من التاريخ أنتسك بها وأحل فيها وأتسامل، وشيء آخر أهم وهو أن الفيلم بالنسبة لى بحث ودراسة وتحليل وتصمييق، ولا يمكن أن أدعى أنى عدلى فكرة مسجقة أو مفهوم جاهز سأقوله إنما أنا أطرح تساؤلات، لكى أصل إلى شيء من الصدق فأنا أطرح القضية وأشتغل بجهد وتطور القضية وأطور أنا أثناء الشغل، ومفروض زى ما هو معروف فى كل الفنون العظيمة فى العالم أن المثقلى يفكر معايا فيقبل أشياء ويرفض أشياء، حتى ينتهى الفيلم فينكون عنده شحنة ومفهوم ورغبة تحرك فيه تساؤلا حول هذه القضية المثارة وكل فلاسفة العالم لم يصلوا إلى يقين مطلق، هم دائما يتساملون ويطرحون أسئلة.

هذا الفيلسوف مات ووقف عند مرحلة أنت مفروض أن تكمل لذلك فأنا لا أشعر بكساد ولا يمكن أن أتوصل إلى بقاء.

■ المومياة مرحلة طويلة، بعدها بدأت مرحلة أخرى، ليست قصة أو تاريخا بل بحث عن مفهوم آخر.

■ ويحيد شادى فى ثقة وحسم قائلا: لم أتردد لكى أصبح مخرجاً ولكن السؤال الصعب المجهد المثلث كان ماذا أخرج؟ عطلى ١٢ عاما.

هل أعمل مجرد فيلم؟ حرفيا سهل هل أأخذ موضوع غيرى وأخرجه؟ .. هذا سهل لكنى تساءلت فى قلبي... ما هي التقنية التي أطرحها ولم يطرحها غيرى؟

قلت لنفسى لن أخرج وإن أعمل فيلما إلا إذا عملت فيلما له صوته المتفرد وخصوصيته، ولغته السينمائية الجديدة لتست طالبا شغل أو مال أو شهرة.

المومياة استغرق ٥ سنوات، أخاناتون استغرق حتى الآن ٩ سنوات، ليست مستعجلا، ولكنى أعمل بصدق وليس لغرض مسبق.

بدأت الإعداد لأخاناتون منذ عام ١٩٧١ الآن بعد ٩ سنوات الوضع اختلف كلية... فيه مضامين تغيرت... لدرجة أن من كان سيؤدى دور أخاناتون أصبح الآن مؤديا آخر، الأحداث الجديدة غيرت مفهومي... هذه قمة المعاصرة كيف تغير المفهوم؟ أحداث وقعت فى الحياة العامة، أحداث خاصة اطلاعات جديدة، خبرات اكتسبتها، قراءات حول فلسفة الأديان فى هذه المنطقة وتأثيرها على المجتمعات ٩ سنوات غيرت التاريخ الذى أكتب عنه وهو حدث منذ ثلاثة آلاف سنة، تساؤل... هل أخاناتون صبح أو خطأ... ما مغزى ثورته وهزيمته، واستيعاده من التاريخ؟

كنت متحمسا لأخذناون متحمسا أصمى  
لأنه مظلوم فى التاريخ، الآن أتساءل  
مظلوم ليه؟

لا يوجد إنسان فى العالم يستطيع أن  
يقول ما هى شخصية أخذناون؟ فالذى  
يدرس أكثر ويتعمق ويبحث ومجتهد  
سيمصل إلى الحقيقة أنا إذن استوعبت  
الموضوع وهو خارج على... عملية إبداع  
محملة بالرواسب بكل معلوماتى حتى فى  
الكيمياء والفلك والموسيقى، ولكن  
موسيقى بيتهوفن أو فاجنر فأنت تطبع  
على العمل شخصيتك أنت..

فالحمل الفنى ليس وثيقة، العمل الفنى  
له جوهرى على الدوام، لو وقفت أمام  
معبد الكرنك أنت مبهور.. ما يحرك فى  
ذهنك من تساؤلات.. لقد أنشئ فى وقت  
وكان تعبيراً جمالياً عن زمنه وعصره، ولم  
يكن تقليداً لكلمة لوترنارم، وأنت تقف أمام  
شئال تفكرت حتى مجباً بجمالها، هى ليست  
مقلدة لمارلين مونرو.. فجمالها له نسقه  
ومصممه ولحاته المعبرة عن ذوق عصره.

.....

فأنا إذن أتأمل الفلسفة المصرية  
للقدسية والفن المصرى القديم والتاريخ  
المصرى القديم وهذا ليس شوقية أو  
رجوعاً للماضى أنا وجدت بلورة  
لموضوع معين موجود فى التاريخ أفيض  
عليه وأناشئه، أنمكش حوله وأخذ أشياء  
وأناشئه الآن ليس هروباً هذا إنما تعمق  
فى الماضى ومفهوم الواقع لنا لا أجد  
غربة فى العودة للتاريخ إطلاقاً.

أنا أجد فى التاريخ حقيقة واسعة  
مترامية الأطراف متعددة الأسماء دنيا  
عمرها ٧ آلاف عام أجد فيها معانى  
كبيرة الهادرة أنا حاسس بها، فيها جميع

الفنون والرموز لمت محصوراً فى ركن  
أو حوض زهور أو مثل صغير أنا جريت  
كل الفنون ودرستها وكان هدفى دائماً  
وأسمى أن يكون شغلى هو متعنى  
واستطعت أن أحقق ذلك.

....

■ وسألته: ولكن يقال إن المومياة  
تخاطب فئة خاصة مثقفة من المشاهدين  
ولا تخاطب كل المستويات؟

■ قال شادى فى استياء.. أنا أتمنى  
أن كل المستويات تستوعبنى ولكن  
للأسف خلال الزمن لم يحدث اتفاق  
جماعى بالنسبة للكاتب أو الفنان وهذا  
يرجع لعوامل وروافع متعددة غير أنك لو  
وضعت أن الفن للجميع هو هدفك سيسى  
هذه أنت ونبدأ أول درجات التنازل  
وعمليات الإرضاء ويضيق المضمون  
الأساسى والجوهرى منك، لأنك بدأت  
تقول ما هو الشكل الذى أوصله؟

■ عندما أناقش قضية حضارية  
ووجدت ناساً لم يفهموا أجلس وأدرسها  
فأجد أن الذين لم يستوعبوا معلوماتهم  
قاصرة فكيف يفعل مع قضيتك، لو  
كانت معلوماتك أكثر عمقا كان فهم، أنا لا  
أحرق نفسى حتى أبهج تذاكر أكثر أنا  
أقول للذى أراه صبح لو غلط فى سبيل  
ذلك درست وتصيت، وأنا لن أتراجع ولا  
أرى أن أصبح بسيطاً أو سادجاً حتى  
يفهمنى الإنسان العادى يجب أن يذهب  
ويقرا ويستمع، من يقرأ أنا خادم له، الدنيا  
اجتهاد والذى لا يريد أن يجتهد سيبقى  
فقيراً متخلفاً الذى يبحث عن ملذاته أو  
تسلوته ده عدو بالنسبة لى، الذى يريد أن  
يفهم معنى الواقع يجب أن يجتهد كما  
اجتهدت إننى أسخر وأضحك من الذين  
يسألوننى لماذا لا تمل فيلماً معاصراً؟

هل أنا بالطلب هل أنا سواق تاكسى؟  
من يقول لى لماذا تمل أخذناون ولا  
تعمل فيلم معاصر هو يجهل أخذناون ولا  
يعرف أبعد من صلاح الدين الأيوبنى أنا  
لا أتشكك مع هؤلاء.

أنا طول عمرى معلم وبأطل معلماً ثم  
كيف تخاطب من يقدرون فى صفحاتين  
تاريخ ثلاثة آلاف سنة حسب مناهج  
التعليم السائدة الآن فى النهاية كيف أفهم  
الواقع إذا لم أكن فاعها الأس.

■ هذا ما استطعت أن أنقذه من آخر  
حديث أدلى به لى شادى عبدالسلام  
ولعله لا يحتاج لتفسير عن مدى عظمته  
وعظمه وجدانته بالخرد خلود حضارتنا  
المصرية القديمة التى أخلص لها وكان  
شاعرها ولسانها المعاصر.

■ فى النهاية لقد أجمعت موسوعات  
السينما العالمية عندما تحدثت عن تاريخ  
السينما فى مصر أن هناك علامتين  
بارزتين فى تطور السينما فى مصر  
الأولى مرحلة (العزيمة) لجمال سليم  
والثانية (المومياة) لشادى عبدالسلام  
وليس مصادفة أن كلا من الفلمين كانا  
ثمرة لمصعود ثورتين وطنيتين ثورة  
١٩١٩ وثورة ١٩٥٢، فالفلم والثورة  
متلازمان.

■ لقد أدرك شادى عبدالسلام  
بحساسية الفنان المصرى العريق درس  
تراثنا الحضارى وهو (أن الحقيقة لا  
تتمثل إلا فى الصوت الجماعى متخطية  
أكاذيب وأقنعة كل فرد).

■ لقد كان شادى.. وسيظل.. الشهادة  
واللدورة فالرحمة له.. والغفران لنا... فى  
هذا الزمن التابع للمهادن للعدنى. ■



من قلم الاهرامات وماقبلها



# تصميمات المناظر والملابس

## مجدي عبد الرحمن

تمثل بدرها فترة مهمة في تاريخ السينما المصرية، ويجب على الدولة أن تسارع في اقتناء تلك المجموعة وعمل متحف خاص بها للأجيال القادمة.

ونطرح على السادة القراء أسماء الأفلام واختصاراتها وعدد اللوحات والاسكتشات الخاصة بكل فيلم في هذه المجموعة. وقد استطاعت الجمعية أن تسجل ونوثق - بل وأن تقوم بعمل براويش خاصة لعدد ١٠٩ لوحات منها - كل اللوحات والاسكتشات التي تم العثور عليها وقد بلغ عددها ٣٢٠ لوحة واسكتشا. وقد تم العثور على بضع اسكتشات إضافية بعد ذلك لا تتجاوز عدد أصابع اليدين بخلاف لوحة مستعرضة كبيرة تخص فيلم مأساة البيت الكبير يبلغ عرضها حوالي ثلاثة الأمتار وأكثر لم يتم تسجيلها بعد.

ونسرد قائمة الأفلام مرتبة أبجديا طبقا للحروف اللاتينية المسئلة باختصارات الأفلام

التشكيلية المعاصرة وقطع الأثاث والمقتنيات للذيقية منها مكتبه.

وكانت البداية المهمة مع لوحاته واسكتشاته، والتي تمثل معظمها رسوم أفلام شارك فيها كمصمم للمناظر أو للملابس أو كليهما معا، أو خاصة بأفلامه هو ومنها رسوم فيلم «مأساة البيت الكبير» عن الفرعون أخناتون. وقد تم تسجيل كل

لوحة أو ورقة ودونت مقاساتها بدقة ولأى فيلم تنسب، إذا لم يكن منسكورا عليها ذلك، وكذلك تم تصويرها فوتوغرافيا. ولتسهيل مهمة الباحثين في الرجوع إلى هذه الرسوم قمنا بحمل اختصارات باسم كل فيلم بالحروف اللاتينية، ذلك لأن الاختصار في اللغة العربية غير شائع وغير مألوف.

ويذلك ثم حصر كل فيلم وعدد الرسوم الخاصة به. ويمكن القول إن لدينا الآن مجموعة متحفية متكاملة ونادرة خاصة برسوم شادى عبد السلام، والتي

قامت جمعية أصدقاء شادى عبد السلام والتي تأسست عقب وفاته عام ١٩٨٦ بمحاولة جمع تراث الفنان الراحل والذي تمثل فيما يلي:

أ - لوحات واسكتشات قام برسمها لمناظر وملابس أفلام من تصميمه فقط أو أفلام من إخراجها.

ب - أوراق مختلفة من سيناريوهات أفلام وملاحظات لأفكار حضرارية وثقافية.

ج - مكتبة ضخمة في شتى المعارف الإنسانية ومن أهمها الحضارة المصرية القديمة.

د - مكتبة صوتية من شرائط وأسطوانات لمجموعة من روائع الموسيقى العالمية والمحلية.

هـ - مجموعة مقتنيات من حلل وإكسسوارات ملابس خاصة بأفلامه، بخلاف بعض المقتنيات من اللوحات

١ أعضاء المدينة ADW	٦ - عنتر بن شداد ANT	١٢ - عمل شادى فى هذا الفيلم مساعد مخرج فقط، وإسكتشاتة هذه خاصة به هو ولم يكن مكلفا بها (١٠ لوحات)
إنتاج ١٩٧٢.	إنتاج ١٩٦١.	١١ - حكاية حب HOB
إخراج فطين عبد الوهاب سيناريو على الزرقانى.	إخراج نيازى مصطفى - سيناريو عبد العزيز سلام ونيازى مصطفى	إنتاج عام ١٩٥٩
تصوير: وديد سرى مناظر ماهر عبد النور.	تصوير وديد سرى - مناظر: حبيب خورى - شارفبرج	إخراج حلمى حليم سيناريو على الزرقانى.
إنتاج: هيئة السيدى والمسرح والموسيقى.	تمثيل: فريد شوقى - كوكا - عايدة هلال - نور الدمرداش (١٥ لوحة).	تصوير وحيد فريد مناظر أنطون بوليزويس
تمثيل شادية - أحمد مظهر عبد المنعم إبراهيم - عادل إمام (١٤ لوحة)	٧ - أميرة العرب ARB	إنتاج الفيلم العربى
٢ - أخناتون AKH	إنتاج ١٩٦٣.	تمثيل: عبد الحليم حافظ - مريم فخر الدين - محمود المايحى - عبد السلام اللطاسى.
تم الانتهاء من السيناريو وتصميمات مناظر وملابس الفيلم ٢٦٥٩٨٥.	إخراج وسيناريو: نيازى مصطفى تصوير إبراهيم عادل - إنتاج حلمى رفلة	١٣ - عمل شادى فى هذا الفيلم مساعد مخرج أساسا، وقام بالمصادفة بتنفيذ وتصميم ديكور أغنية حبك نار وكان هذا أول تصميم للمناظر له (١ لوحة)
سيناريو وإخراج: شادى عبد السلام (٣٤ لوحة).	تمثيل وردة الجزائرية - رشدى أباطة - فؤاد المهندس - وباد حمدي (٥ لوحات).	١٢ - وا إسلاماه ISL
٣ - ألمظ وعهده الثامولى ALM	٨ - الأيام AYM	إنتاج عام ١٩٦١
إنتاج ١٩٦٢.	تم عمل تصميمات مناظر وملابس الفيلم عام ١٩٦٧ ولم يقدر له أن ينفذ وكان المفروض أن يقوم بإخراجه الأستاذ حسين حلمى المهندس. (١٨ لوحة).	إخراج أندور مارتن - سيناريو روبرت أندروز - قصة على أحمد باكثير
إخراج حلمى رفلة قصة عبد الحميد جودة السحار.	٩ - رقصة شرقية DNC	تصوير وحيد فريد - إنتاج رمسيس نجيب.
تصوير: إبراهيم عادل إنتاج شركة مصر للتمثيل والسينما.	تم تنفيذ هذه التصميمات عام ١٩٥٨ عقب تحرف شادى بالفنانة تحية كارويكا فى فيلم الفترة عام ١٩٥٧ (٥ لوحات).	تمثيل لبنى عبد العزيز - أحمد مظهر - عماد حمدي - تحية كارويكا - حسين رياض (٢٨ لوحة).
تمثيل: وردة الجزائرية - عادل مأمون - شكرى سرحان - حسين رياض (٢٠ لوحة).	١٠ - الفتوة FTW	١٣ - السمان والغريب KHR
٤ - الفيلم الأمريكى AMW	إنتاج عام ١٩٥٧	إنتاج عام ١٩٦٧
لم يتم تنفيذه وتم إعداد ملابسه فى عام ١٩٦٣ (٧ لوحات).	إخراج صلاح أبو سيف سيناريو محمود صبحى ونجيب محفوظ وصلاح أبو سيف	إخراج حسام الدين مصطفى - سيناريو أحمد عباس صالح - قصة نجيب محفوظ
٥ - أمهر الدهاء AMR	تصوير وديد سرى مناظر أنطون بوليزويس	تصوير كليوب - إنتاج فيلمنتاج
إنتاج ١٩٦٤.	إنتاج أفلام العهد الجديد	تمثيل نادية لطفي - محمود مرسى - عبد الله غيث - إيلي شير. (٣ لوحات).
إخراج بركات - سيناريو يوسف عيسى وبركات.	تمثيل فريد شوقى - تحية كارويكا - زكى رستم - ميمى شكيب.	
تصوير محمود نصر - إنتاج بركات.		
تمثيل: فريد شوقى - نعيمة عاكف - شويكار - محمود مرسى (١٩ لوحة).		



## ١٤ - كليبواترة KLP

إنتاج عام ١٩٦٤

إخراج مانكوفيتش

تمثيل [إليزابيث تايلور - ريتشارد بيرتون

مصمم شادى فى البداية تصميمات مختلفة لمراكب كليبواترة، ولكن لطروف خاصة لم يتم تنفيذ أغلبها] (لوحة واحد)

## ١٥ - متنوعات MSC

استكشاثات مختلفة بين عام ١٩٦٤ - ١٩٦٥

نخص دعاية لفيلم لورانس العرب أو ديكور فرح ابنة الزعيم جمال عبد الناصر وغيرها (٤ لوحات)

## ١٦ - المومياء MUM

إنتاج عام ١٩٦٩ [تم عرض الفيلم تجاريا عام ١٩٧٥]

إخراج وسيناريو: شادى عبد السلام حوار علاء الديب

مناظر صلاح مرعى - إنتاج هيئة السينما والمسرح والموسيقى.

تمثيل أحمد مرعى - نادية لطفي - زوزو حمدي الحكيم - شفيق نور الدين - محمد خيرى (٢٨ لوحة).

## ١٧ - ثلثيتى كلوب NFC

المفروض أنه فيلم ثلثيتيونى من إخراج محمد سالم، فيلم استعراضى تم تنفيذه عام ١٩٦٢ (٣ لوحات).

## ١٨ - فرعون PHR

إنتاج عام ١٩٦٥

إخراج كفاليروفيتش إنتاج: مؤسسة السينما ببولندا

قام شادى عبد السلام بتصميم مناظر وملابس هذا الفيلم ولأسف لم يتمكن من القيام بتنفيذها بنفسه لأن القوانين النقابية فى بولندا تمنع اشتغال غير البولنديين

بالسينما مما غير كثيرا فى هذه التصميمات. (١٢ لوحة).

## ١٩ - رابعة العدوية RBA

إنتاج عام ١٩٦٣

إخراج نيازى مصطفى - سيناريو: سنية قراة. نيازى مصطفى

تصوير إبراهيم عادل - إنتاج حلمى رفلة

تمثيل: فريد شوقى - عماد حمدي - نبيلة عبيد - حسين رياض (١٠ لوحات).

## ٢٠ - صراع من أجل البقاء RSL

إنتاج ١٩٦٧

إخراج روسيليني - إنتاج: إيطاليا لفيلم تسجيلى درامى يعتبر حلقة ضمن سلسلة متعددة عن الحضارات القديمة [لوحتان].

## ٢١ - شقيقة القبطية SHF

إنتاج ١٩٦٣

إخراج حسن الأمام - سيناريو محمد مصطفى سامى - قصة جليل البندارى

تصوير عبد الحليم نصر - إنتاج حلمى رفلة

تمثيل هدى رستم - زيزى البدراوى - حسن يوسف - حسين رياض (٢٥ لوحة).

## ٢٢ - استكش SKT

استكشاثات قام بتنفيذها فى أوقات مختلفة منها رسم عمود فرعونى أو قناة فرعونية وغيرها (٦ لوحات).

## ٢٣ - فيلم لم يكتمل URF

فيلم إنتاج فريد شوقى وكان من المفروض أن بعض مناظره فى القدس، وقد صمم مناظره شادى عام ١٩٦٤ ولكن لم يقدر للفيلم أن يتفذل(لوحة واحدة).

## ٢٤ - غير معروف UKW

استكشاثات غير معروف أساسها وأغلبها دراسة مبدئية لعمل فى ذهنه (عام ١٩٦٥ أجلها) (٤٩ لوحة).

بيانات نماذج ملف تصميمات المناظر والملابس

تقدم فى هذا الملف نماذج من صور تصميمات المناظر والملابس فى الأفلام العديدة التى شارك فيها شادى. وسوف نعرض تلك الصور الخاصة بهذه الأفلام بترتيب تقريبي، الأقدم فالذى يليه. وقد تم انتقاء تلك المجموعة المختارة لكى نعرض نماذج مختلفة مما قام شادى برسمه نعرض عن أسلوبه الخاص، وبكامله لمجموعة كاملة خاصة بفكرة من أهم فترات تاريخ السينما المصرية. وسوف يكون قرين كل فيلم الرمز الذى سبق الإشارة إليه مصحوبا برقم للوحة الخاصة بمجموعة هذا الفيلم، وهو رقم مرجحى تم توثيقه فى بطاقات التوضيف الخاصة بتلك اللوحات والاستكشاثات. ويمكن الرجوع إليه بالنسبة لأى باحث علمى طبقا للقواعد المنهجية العلمية. وأسفل كل فيلم أو مجموعة ما سرف يكتب رمز اللوحة أو الاستكش مصصوبة برقمها وأمامها مقاس اللوحة ثم وصف للشخصية الممثلة أو المذكور المرسوم طبقا للحالة .

## ١ - رقص شرقى DNC ١٩٥٨

DNC, 3, ٣٧, ٦ ٤٢, ٢٣ سم

تصميم بدلة رقص للفنانة تحية كارويكا

DNC, 4, ٣, ٣٩, ٨٣ سم

تصميم آخر لبدة رقص للفنانة تحية كارويكا

٢ - وا إسلاماه ISL ١٩٦١

ISL, 2, ٢٣, ٥ ٣٣ سم

أبيك (عماد حمدي)	ALM,9	رجل من السلك السياسي الروسي
ISL, 6, 1x24, 1 سم 33	ALM, 9	شجرة الدر جالسة على العرش برداء آخر.
السلطانة شجرة الدر (تحية كاريوكا)	ALM, 15	لقطة من الفيلم
ISL, 10, 2x19 سم 25	ALM, 15	شجرة الدر وهي تهم بالوقوف من على العرش.
جهد في زى الأميرة الصغيرة	ALM, 17	لقطة من الفيلم
ISL, 13, 1x17, 1 سم 25	ALM, 17	شجرة الدر على العرش تكلم محمود جواده
محمود (أحمد مظهر) على صهوة	ALM, 18	الواقف أمامها في قاعة العرش.
ISL, 14, 2x21, 1 سم 25	ALM, 18	لقطة من الفيلم
ISL, 17, 2x21, 1 سم 25	ALM, 18	شجرة الدر وفيها شجرة الدر واقفة وأمامها أبيك تكلمه ويذهما يقف محمود
(لوحتان)	ALM, 18	لقطة من الفيلم
جواد السلطان المسرحة	ALM, 18	لقطة من الفيلم
ISL, 17, 2x24, 4 سم 33	ALM, 18	قاعة العرش وشجرة الدر واقفة وأمامها أبيك تكلمه ويذهما يقف محمود
أبيك في ظهوره الأول في الفيلم.	ALM, 18	لقطة من الفيلم
ISL, 21, 2x24 سم 4	ALM, 18	لقطة من الفيلم
واجهة قصر السلطان	ALM, 18	لقطة من الفيلم
ISL, 22, 1x23 سم 31	ALM, 18	لقطة من الفيلم
أقطاي (محمود السليحي)	ALM, 18	لقطة من الفيلم
ISL, 23, 4x22 سم 29	ALM, 18	لقطة من الفيلم
السلطان محمود	ALM, 18	لقطة من الفيلم
ISL, 24, 5x21 سم 27	ALM, 18	لقطة من الفيلم
السلطان أبيك على العرش	ALM, 18	لقطة من الفيلم
ISL, 25, 4x18, 8 سم 27	ALM, 18	لقطة من الفيلم
الشيخ عبد السلام	ALM, 18	لقطة من الفيلم
ISL, 26, 2x23, 3 سم 33	ALM, 18	لقطة من الفيلم
جهد في حريم السلطان (لبنى عبدالعزيز)	ALM, 18	لقطة من الفيلم
ISL, 27, 2x24, 3 سم 37	ALM, 18	لقطة من الفيلم
شجرة الدر (تحية كاريوكا) في مشهد	ALM, 18	لقطة من الفيلم
خلفها مع أبيك	ALM, 18	لقطة من الفيلم
لقطة من الفيلم	ALM, 18	لقطة من الفيلم
السلطانة شجرة الدر وهي جالسة على العرش.	ALM, 18	لقطة من الفيلم

٦ - شفيقة القبطية SHF 1963

1 - SHF 19x17, 9 سم

(زيزى البدرأوى) بفستان منزلى

2 - SHF 28, 2x17, 5 سم

(زيزى البدرأوى) أول ظهورها  
وتليس فوقه الجاكيت لزيارة الأنتكخانه

5 - SHF 27, 7x21, 2 سم

فستان سهرة لشفيقة (مهندستم)  
المفروض يكون لونه أسود

10 - SHF 27, 6x17, 6 سم

(وززو ماضى) فى حفلة الرقص

15 - SHF 27, 7x21, 3 سم

كروكى لفستان سهرة لشفيقة

- لقطة من الفيلم

شفيقة ترقص على مسرح الكباريه  
رقصة شرقية

٦ - أمير الدهاء AMR 1964

10 - AMR 33, 2x23 سم

حسن الهلالى (فريد شوقى) جالس  
بعد أن خرج من المعتقل وعثر على  
الثروة.

11 - AMR 33, 6x23, 2 سم

للشيخ حاكم المدينة - الوالى  
(عبدالرحيم الزرقانى)

12 - AMR 23x20, 2 سم

غريم حسن (أحمد لوكرس)

13 - AMR 31, 8x20, 8 سم

بدران (محمود مرسى) رئيس الشرطة

18 - AMR 32, 3x23, 4 سم

حسن الهلالى بلوب وعباءة خضراء.

٨ - استكشاث غير معروفة  
1965 UKW

18 - UKW 17x10, 8 سم

كروكى رصاص، تفصيلية من  
موزايك فارسى.

36 - UKW 20, 6x13, 4 سم

رجل مسن بزى عربى

37 - UKW 20, 6x13, 4 سم

دراسة لوجوه وثياب عربية

38 - UKW 17, 1x10, 8 سم

سيدة ودراسة لأجزاء الفستان.

٩ - الأيام AYM

1 - AYM 34, 2x24, 2 سم

شخصية الأب

2 - AYM 34, 2x24, 2 سم

زوجة طه حسين الفرنسية برداء  
طويل

4 - AYM 34, 2x24, 2 سم

الزوجة واقفة بروقيل بفستان طويل

5 - AYM 34, 2x24, 2 سم

الزوجة برداء آخر ومرتدية قبة

8 - AYM 34, 2x24, 2 سم

الصبنى (طه حسين وهو صغير)

9 - AYM 34, 2x24, 2 سم

الشيخ بجية سوداء وعمامة

10 - AYM 34, 2x24, 2 سم

الأم

11 - AYM 34, 2x24, 2 سم

الأخ على الحصان بعد حصوله على  
شهادته

12 - AYM 34, 2x24, 2 سم

الأخ مرتديا للجلباب الزيفى

14 - AYM 34, 2x24, 2 سم

الأب بجلباب وعباءة

15 - AYM 34, 2x24, 2 سم

الأم بجلباب أسود

16 - AYM 48, 5x34, 2 سم

الجامع فى القرية.

17 - AYM 46, 3x30, 5 سم

ديكور منزل العائلة، وهم يتناولون  
الطعام على الطاولة.

١٠ - السمان والخريف KHR  
1967

1 - KHR 36, 4x18 سم

ديكور البشبيون الذى أقام فيه عيسى  
الدباغ (محمود مرسى)

2 - KHR 34, 1x19, 2 سم

ديكور شقة عيسى الدباغ بعد تراكه

١١ - أضواء المدينة ADW

1972

8 - ADW 41, 2x23, 5 سم

رجل برداء شرقى مزخرف. ■

مبهمات



# شادي والرؤية البصرية

أنسى أبو سيف

فالمبالغة في عناصر الزخرفة من سمات الفن المسرحي لبعد المتفرج عن الشخصية (الممثل) مع أن عدسة آلة التصوير قد قربت المشاهد إلى أدق تفاصيل التفاصيل. وبالرغم من الجودة العالية للقصة الدرامية ومعالجتها سينماليا إلا أن الديكور والملابس لم يكونا على مستوى تلك الجودة فقد عوملا بمعاملة الفلكلور التاريخي مما أعطى إحساسا بعدم المعاشة من ناحية الشكل.

ولسنا هذا يصعد تحليل الفيلم وإنما الهدف هو إعطاء صورة عن منهج العمل في ذلك الوقت، وحتى في الأوقات العالية. وحين تقدمت صناعة السينما، أصبحت الأفلام السينمائية تنهج نهج السينما الهوليودية بما تحمله من عناصر الإبهار في الصورة وعدم الدقة التاريخية

وجاء مهندس الديكور الفنان ولي الدين سامح فأبرز اهتمامه بالعمارة ودراسة التاريخ في الفيلم، ويقضه هذا

الأحداث، فكانت تعتمد على الإبهار مستغلة العناصر المعمارية التي تفتقر إلى الدراسة الدقيقة للفترة التاريخية التي يحكى عنها الفيلم مما أدى إلى انعدام مصداقية الصورة، وإذا صرنا مثلا لتلك النوعية من الأفلام السينمائية ف نجد على سبيل المثال لا الحصر - في فيلم «لاشين» الذي أنتج في بداية الأربعينيات، والذي تدور أحداثه في زمن حكم المماليك.

نجد أن ديكور قصر الحاكم للمملوك عبارة عن مزيج من الطرز المعمارية من مملوكية وتركيبية وخلافه، كذلك الخزاف المستخدمة لم تقتصر على الطراز المطلوب لتلك الفترة فبدت في غير تناسق، ويصعب على المشاهد معرفة جغرافية المكان أما ازدهم به للديكور من مخارج ومداخل. وكذلك الحال في الإكسسوارات المستخدمة (قطع الأثاث). وأيضاً نجد أن الملابس بالفيلم قد افترقت إلى الدراسة التاريخية الدقيقة.

**ق** يرى الدارس لفن السينما أن الأعمال السينمائية التي اشترك فيها شادي عبيد السلام مهندسا لمناظرها ومصمما لملابسها وإكسسواراتها قد اتسمت بالمصداقية من ناحية الصورة وما تحتويه من عناصر ثابتة كالديكور والإكسسوار. وعناصر متحركة كالممثلين والكاميرات. ويظهر هذا بوضوح خاصة في الأفلام الروائية التاريخية. ولا يمكن للدارس لهذا الفن أن ينكر التأثيرات التي أحدثتها في شريط الصورة من حسن الذوق والتدقيق وخلوها من الشوائب الممرية مما ساعد على التركيز في الحدث الدرامي.

وأهم ما يسترعى الانتباه هو ذلك المنهج الذي كان يعمل به شادي عبيد السلام، فقد أحترم عقل المشاهد وحاول أن يكون صادقاً معه في نقل التراث التاريخي لبلاده، ولم يعتب به.

وقد كانت الأفلام السينمائية الروائية في بداياتها تستخدم الديكور كإطار يحوى

من الأفلام التاريخية التي قام بعمل ديكرانها وصمم ملابسها مثل «وداد» و«دنانيس»، وإن كانت هذه الأفلام قد افتقرت إلى الدراسة الدقيقة لبعض فترات التاريخ. ثم جاء شادي عبد السلام ليكمل مسيرة «ولي الدين سامح»، والذي عمل معه بفيلم «الناصر صلاح الدين»، وقد ساعد ظهور السينما الملونة في ذلك الوقت على إظهار مسمومات شادي عبد السلام الإبداعية في تسويق الصورة واستغلال الألوان في التعبير الدرامي. وقد اهتم شادي عبد السلام بالدراسة التاريخية الدقيقة للفيلم حتى أصبحت تلك الأعمال مرجعا تاريخيا مريثا للدارسين، ويبدو هذا جليا في أفلام «إسلاماء»، و«المظ وعبد الحاملي»، و«شفقة القبطية»، و«أمير الدهاء»... وغيرها.

وتكتم أعمال شادي عبد السلام بوحدة الطراز رسامة التصميم وتوظيفه في خدمة الحدث والاهتمام بالتفاصيل المعمارية وحسن التنسيق بين عناصر الصورة، واهتمامه بجغرافية المكان قد أكسب الصورة المتحركة صدقا جعلها قريبة من وجدان المشاهد.

ولا عجب أن يختاره «روسوليني»، ليعمل مناظر وملابس فيلم «الحضارة»، وكفالميرفويتش يختاره لعمل مناظر وملابس فيلم «فرعون»، بالإضافة إلى إشرافه الفني على الفيلم، وبمقارنة أعمال شادي الفرعونية مثلا بأفلام شبيهة مثل فيلم «كليوباترا» الأمريكي، نجد أن شادي قد تفوق على الآخر في فيلم فرعون، وأن كليوباترا قد افتقرت إلى الصدق التاريخي في الديكور والملابس والإكسسوار واعتمد على الإبهار غير المنطقي وبذا مزجها من طرز مختلفة نفذت بدون وعي ودراسة فاتسم بالجهل بالتاريخ الفرعوني، في حين بدأ فرعون شادي عبد السلام وكأنه نافذة على معرفة الحقبة من

الحضارة الفرعونية بشخصياتها وأشكالها وعمارته، وكأنه كتاب قد فتح للمعرفة، فحققت متعة التحصيل والمعرفة.

والدارس لتاريخ الفنون الإنسانية القديمة يجد أنه من السهل عليه إعادة تكوين بعض هذه الفنون في مسورها الحية، وذلك مثل الفن للفرعوني، والفن الإغريقي والفن الروماني مثلا، فقد تركت لنا الحضارة آثارا نقرأها ونشاهدها ونفك حلاسلها.

فمن السهل مثلا إعادة بناء معبد أو تصميم زى لفرعون أو نبيل، فإمامنا مراجعة الفزيرة من متاحف وأبنية وقنايل ومخطوطات ومطبوعات، أما حين يتعرض الفنان لإعادة تصميم زى إسلامي مملوكي أو تركي مثلا ففك هي المشكلة بعينها. فلم تترك لنا الحضارة الإسلامية من آثار إلا في عمارتها وأقل القليل من الملابس العربية، حيث إن رجال الدين الإسلامي قد حرموا رسم الشخص. وهنا تكمن عظمة شادي عبد السلام حين قام بتصميم أكثر من ستين زيا مملوكيا لأفلام تاريخية إسلامية منها «إسلاماء» و«أمير الدهاء»... وغيرها، وهي ملابس عربية للسلاطين والحكام، وملابس السيدات والجنود. وقد كانت هذه للتصميمات محصلة لبحث طويل وشاق قام به شادي ليصبح تسجيلا دقيقا لما فقدته التاريخ من مرحلة مهمة. وقد استعان شادي في بحثه بعدد من المصادر لعنها - على سبيل المثال لا الحصر - رسوم الرسامين المستشرقين في مطلع القرن الثامن عشر مثل روبرتس وأرنولد فون هارف وغيرهما، ورسوم رسامي الحملة الفرنسية برئاسة «دنيون»، والتي سجلت الحياة في مصر بجميع مظاهرها في ذلك الحين، والرسامين الغربيين وصورهم الزخفية مثل ذلك الرسام الإيطالي الذي رسم صورته الزيتية التي

أطلق عليها «حفل استقبال سفير البندقية»، والوجودة بمتحف اللوفر، وهي تصور مجموعة من الحكام والأمراء الأتراك في استقبال سفير البندقية. وأيضا بالاستعانة بكتابات وأبحاث عن الحياة في مصر في ذلك الوقت مثل كتاب إدوارد لين «المصريين المحدثون وطبائهم»، وقد ساهمت هذه الرسوم والكتابات في وضع صورة تقريبية لشكل الملبس في عصر المماليك خاصة، حيث إن بعض عناصر هذا الزي استمرت حتى مطلع القرن التاسع عشر، فكان المصريون لا يزالون يلبسون السرويل والقميص والقفطوس ويضع أشكال العمامات. كما ساعدت الأواني النحاسية والزجاجية التي وجدت في ذلك الوقت على استيضاح الشكل العام أيضا دون التفاصيل. والتي كان شادي يبحث عنها في المنعمات التركية والفارسية فيجد بعضا منها في القصص مثل مقامات الحريري و«كيلة وديمة»، وقد دعم شادي أبحاثه في هذا المنحار بقراءة ما كتب من معاصري تلك الفترة مثل ابن إياس والمقريزي، وغيرهما. وحين تقرأ ابن إياس (للجزء الرابع) تجده يصف الخليفة محمد المتوكل على الله ابن يعقوب فيقول:

«كان الخليفة يرتدي عمامة بغدادية وهي عبارة عن عمامة سوداء لها طرف أو طرفان مسترسلان،

ثم يقول:

«ركب الخليفة عن يمين السلطان عند دخول الأخير القاهرة عقب عودته من الإسكندرية، وكان يرتدي عمامة بغدادية وقبّاء من الصوف الأبيض مقلّب (قلابة) من الصوف الأخضر...»

ونجد أن وصف ابن إياس مطابق تقريبا لما سمعه شادي عبد السلام

فى فيلم أمير الدماء (لوحة رقم ١٨)، ولا يمكننا - فى هذا الحيز الضيق - حصر ما قام شادى بتصميمه. وقد لا أبالغ حين أقول إنها تحتاج إلى مجلد كامل.

وقد جعلت هذه الأبحاث من مجموعة التصميمات للملابس المملوكية خاصة والتاريخية عامة - جعلتها مرجعا دقيقا للدارسين لهذا الفن. وكنا نأمل أن تنشر

هذه الأعمال وأن يكون لها قاعة خاصة لعرضها للدائم حتى تكون فى متناول اليد من قبل المشتغلين والمهتمين، وخاصة الذين يقومون بعمل المسلسلات والأفلام الدينية بالتلفزيون المصرى.

ولا عجب أن يتجه شادى عبدالسلام إلى الإخراج مسخرا كل طاقاته ومعرفته فى أفلام من صلبه لا

تقتصر على عنصر الرؤية البصرية فقط بل تتجه إلى فكر المشاهد ووجدانه حتى تكتمل رسالته فى صحوه الوعى الغائب عن تاريخنا القديم والحديث وتعشق دعوته بالبحث عنه وقراءته والحفاظ عليه. وفيلم المومياء خير شاهد على ذلك فهو دعوة لقراءة تاريخنا... ولبننا نقرأ. ■



DNC, 4



DNC, 3



ISL, 2



ISL, 6



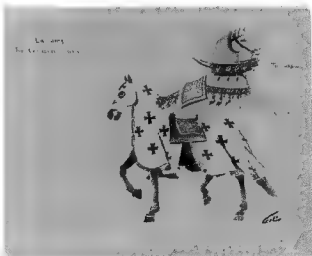
ISL, 13



ISL, 10



ISL, 14



ISL, 14





ISL, 21



ISL, 17



ISL, 23



ISL, 22



ISL, 25



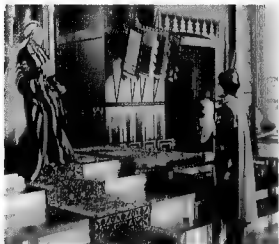
ISL, 24



ISL, 27



ISL, 26



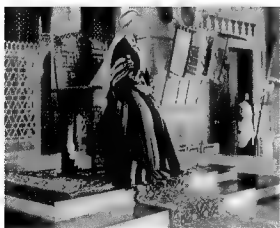
فیلم و اسلامه



فیلم و اسلامه



فیلم و اسلامه



فیلم و اسلامه



فیلم و اسلامه



ANT, 2



ANT, 1



ANT, 9



ANT, 6



ANT, 15



ANT, 10



ALM, 3



ALM. 2



ALM, 9



ALM, 6



ALM, 17



ALM, 15



RBA, 2



ALM, 18



RBA, 9



RBA, 6



فيلم رابعة العدوية



RBA, 10



ARB, 1



فيلم رابعة العدوية





SHF, 1



ARB, 2



SHF, 5



SHF, 2



SHF, 15



SHF, 10



AMR, 10



فيلم شقيقة القبطية



AMR, 12



AMR, 11



AMR, 18



AMR, 13



UKW, 36



UKW, 18



UKW, 38



UKW, 37



AYM, 2



AYM, 1



AYM, 5



AYM, 4



AYM, 9



AYM, 8



AYM, 11



AYM, 10



AYM, 14



AYM, 12



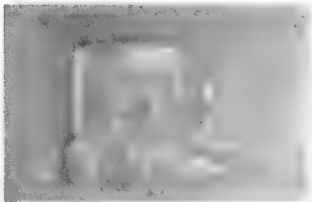
AYM, 16



AYM, 15



KHR, 1



AYM, 17



ADW, 8



KHH, 2



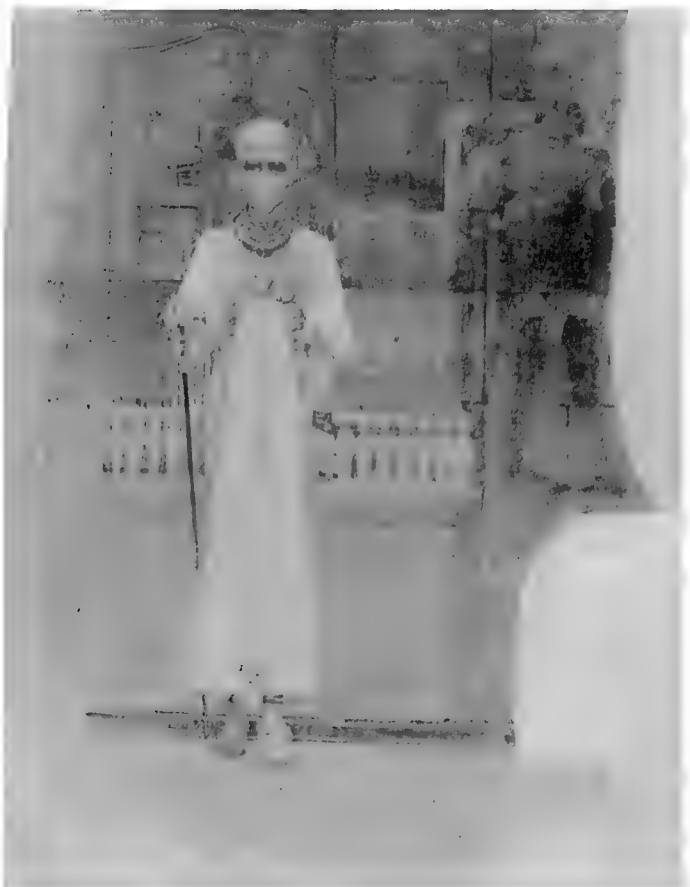


AKH, 4



AKH, 6





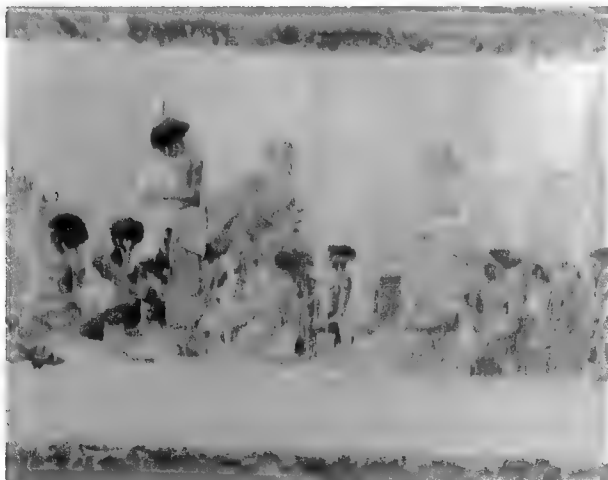




AKH, 10



AKH, 5



AKH, 15



HOOBEMHAS .

COSTUME DESIGNER .

PRINCE OF CHARIOTRY & MASTER OF THE HORSE

WADI ADDIAGALAN • FILM PROD .

"AKHNATEN, SMENKHRE & TUTANKHAMON"

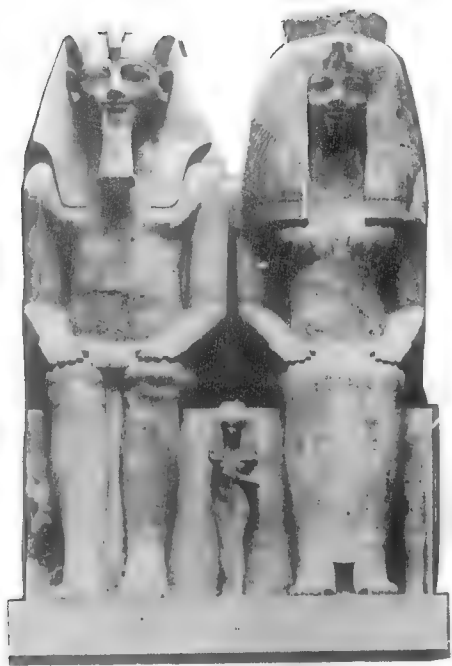


HIGH PRIEST OF AMEN.

OF 1747.

IN ADDITION TO THE

OF THE TEMPLE OF AMEN.



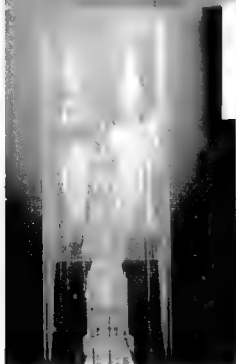


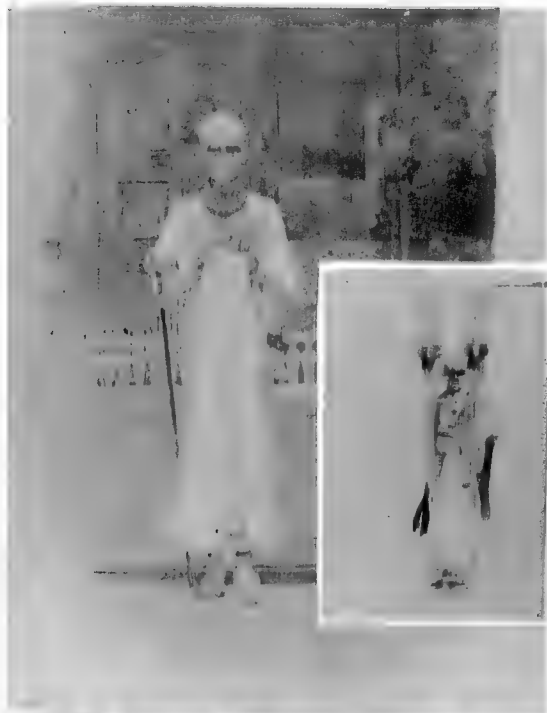


**Collection La tragédie de la gaude**  
**Maison AKH 10**

**Numéro de la photo 18127**

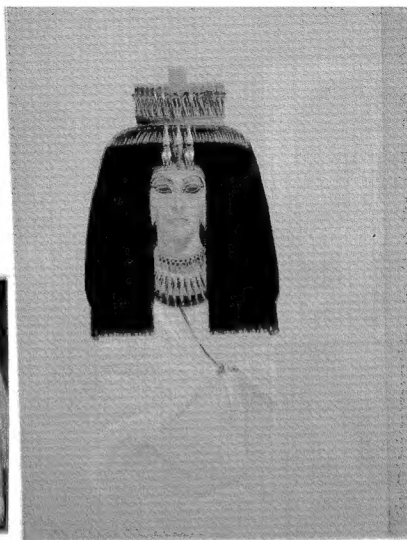
**Dimensions du dessin 39,5X82,5su.**













لوحة الغلاف الأخير

شادي عبد السلام (١٩٣٠ - ١٩٨٦)

تصوير زيتي (١٠٠ × ٧٠) سم

الفنان الكبير : حسن سليمان

